

Arte y medios: soltar el ‘post’ para hacerlo ‘estéreo’

Artículo de investigación

Oscar Javier Ayala Serrano

Universidad del Tolima, Colombia

ojayalas@ut.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2778-8371>

Recibido: 27 de mayo de 2024

Aceptado: 10 de agosto de 2025

Resumen

En el campo del arte es cada vez más frecuente el uso de la palabra *medio* para definir y conversar sobre las interacciones que se presentan durante o entre la concepción, producción y apreciación de cualquier obra plástica y/o visual. Analizar los aspectos que componen un medio es una alternativa para revisitar algunos de los efectos que contienen las definiciones y teorizaciones que se han hecho sobre ellos; y a su vez, permite proponer alternativas de comprensión de lo que en ellos opera. En línea con ello, se toma la propuesta de la *condición postmedial* presentada por Rosalind Krauss en 1999 para (re)pensar los gestos contenidos en los medios, reparar en su atravesar (transitividad) inherente y, de esta manera, considerar la posibilidad de un medio o de una denominación que agrupe esa transitividad para generar una solidez (*stereo*) de la acción representativa del arte.

Palabras clave

Arte; atravesar; estereomedio; medios; postmedial

Cómo citar este artículo: Ayala, Serrano, O. J. (2025).

Arte y medios: soltar el ‘post’ para hacerlo ‘estéreo’.

Calle 14 revista de investigación en el campo del arte,
20(38), pp. 109–120.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.22242>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Art and media: releasing the 'post' to make it 'stereo'

Abstract

In the field of art, the term medium is increasingly used to define and discuss the interactions that occur during or between the conception, production, and appreciation of any plastic and/or visual work. Analyzing the components that constitute a medium is an alternative to revisit some of the effects contained in the definitions and theorizations that have been made about them, while also offering new perspectives for understanding what operates in them. In line with this, the proposal of the post-media condition presented by Rosalind Krauss in 1999 is taken to (re)think the gestures contained in the media, to notice their inherent traversal (transitivity) and, in this way, to consider the possibility of a medium or a denomination that groups that transitivity to generate a (stereo) solidity of the representative action of art.

Key Words

Art; traverse; stereo medium; estereomedium; postmedium

Art et médias : sortir le « post » pour le rendre « stéréo »

Résumé

Dans le domaine de l'art, le mot médium est de plus en plus utilisé pour définir et discuter les interactions qui se produisent pendant ou entre la conception, la production et l'appréciation de toute œuvre plastique et/ou visuelle. L'analyse des aspects qui composent un médium est une alternative pour revisiter certains des effets contenus dans les définitions et les théorisations qui ont été faites à leur sujet ; Et à son tour, il nous permet de proposer des alternatives pour comprendre ce qui s'y passe. Dans cette optique, la proposition de la condition post-média présentée par Rosalind Krauss en 1999 est prise pour (re)penser les gestes contenus dans les médias, pour remarquer leur traversée inhérente (transitivité) et, de cette manière, pour envisager la possibilité d'un médium ou d'une dénomination qui regroupe cette transitivité pour générer une solidité (stéréo) de l'action représentative de l'art.

Mots-clés

Art; traverser; stérémédias ; média; Post-médias

Arte e mídia: liberando o 'post' para torná-lo 'estéreo'

Resumo

No campo da arte, a palavra meio é cada vez mais utilizada para definir e discutir as interações que ocorrem durante ou entre a concepção, produção e apreciação de qualquer obra plástica e/ou visual. Analisar os aspectos que compõem um meio é uma alternativa para revisitar alguns dos efeitos contidos nas definições e teorizações que foram feitas sobre eles; e, por sua vez, nos permite propor alternativas para entender o que opera neles. Em consonância com isso, a proposta da condição pós-mídia apresentada por Rosalind Krauss em 1999 é tomada para (re)pensar os gestos contidos na mídia, perceber sua travessia inerente (transitividade) e, dessa forma, considerar a possibilidade de um meio ou uma denominação que agrupe essa transitividade gerar uma solidez (estereo)da ação representativa da arte.

Palavras-chave

Arte; atravessar; estereomídia; mídia; Pós-mídia

"Cuando emerge un nuevo medio, emula a los viejos medios (la fotografía emuló a la pintura, el cine al teatro, la televisión a la radio, la web a la televisión y a la prensa). #Emulation".

Carlos A. Scolari y Fernando Rapa. (2019)

Medio, mediar, medial, mediación

Iniciemos con un acuerdo: En el arte —aunque no sólo en él—, la palabra *medio* ha sido usada en diferentes acepciones y en diversos contextos, para acercar —o alejar— las transformaciones que han presentado en la comprensión de su hacer. Un medio, como aquello que permite conectar e intermediar entre dos elementos diversos, también se ha convertido en un negociador que le permite a artistas, críticos e historiadores del arte, ampliar la relación de las disciplinas y técnicas del arte con públicos especializados y no especializados para presentar alternativas de conversación sobre lo que acontece durante la concepción, producción y apreciación de cualquier obra plástica y/o visual. Sin embargo, insistir en su uso ahora, ayuda a construir una definición *material*, explícita, perceptible, de los modos y las maneras como se desenvuelven las diferentes acciones con las que se ha caracterizado el hacer arte. Desde aquellos gestos que hicieron nuestros ancestros sobre una superficie pétreas hasta la más sofisticada demostración de experimentación plástica y audiovisual —adjetivada en las ‘tecnologías de la información y la comunicación’—, los medios han ‘mediado’ las interacciones que tenemos con esas creaciones y apariciones —materiales— con las cuales interactuamos para sentir su presencia por medio de nuestros sentidos.

Los medios ‘artísticos’ con los que interactuamos hoy, nos hablan de tradiciones y permiten seguir las herencias que orientaron y dieron límite a los nombres con los que reconocemos sus acciones y sus gestos. Muchos de estos gestos se pueden delimitar con las siguientes palabras: dibujar, pintar, esculpir, grabar, fotografiar, videograbar, instalar, performar; y por medio de estas, se logra reflejar sentidos, indagar posturas y representar la ‘realidad’ que nos es perceptible. Cada uno de los gestos caracterizados por cada una de estas palabras contiene, no sólo las especificidades técnicas que determinan sus condiciones de funcionamiento material (el dibujo traza, la pintura mancha, la escultura esculpe, el grabado surca, la fotografía fija, la instalación dispone, el performance

actúa), sino la manifestación de una consistencia expresiva derivada de sus acciones.

Es esta consistencia expresiva la que se evidencia y se pone a prueba cuando nos acercamos a contemplar, aprender y enseñar sobre esos medios que son detenidos en dibujos, pinturas, esculturas, grabados, fotografías, videos, instalaciones y/o performances. La configuración misma del arte, en su espectro de manifestaciones y con la institucionalidad moderna, fue la que sedimentó ciertos ‘medios’ en una jerarquía¹ que distinguió el estatus de materia o material para circunscribirlos en determinados géneros y sistemas de representación. Con el tiempo, estos ‘medios’ se extendieron —o expandieron, para pensar con la terminología sugerida por Rosalind Krauss— hacia otras caracterizaciones materiales que produjeron las manifestaciones que se acotaron bajo la expresión ‘nuevos medios’ y que conjugaron la materialidad del dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, la instalación o el performance con tecnologías materiales tales como computadores, electrónica e Internet, instalando la apertura en la comprensión del arte a lo que hoy se conoce como artes visuales.

Cada materialidad contenida en estos medios —y por supuesto, en su mediar, es decir, en su capacidad de estar en el medio, y en lo relativo a ellos, lo medial— transmite diferentes frecuencias perceptivas que producen diferentes efectos en un espectador. No es lo mismo —como ya sabemos— experimentar una pintura que un video. Estas divergencias expresivas son las que debemos considerar para intentar comprender la profundidad subyacente de los medios ‘artísticos’ y cómo ellos determinan las condiciones de representación, operación y reproducción de sus efectos y afectos. También, nos permiten pensar las posibles traducciones operativas que se presentan cuando un medio se mezcla con otro; y cuáles son los elementos constitutivos de ellos, puesto que, si aco-gemos el pensamiento de Marshal McLuhan (1996), un medio está contenido por otro y cada medio es sopesado (extendido) (expandido) por algún sentido. Sobre este último punto, McLuhan junto con Quentin Fiore dirían (2015): “Todos los medios / son

1 Estas jerarquías no son estáticas y se actualizan de tiempo en tiempo. Sus dimensiones y alcances se manifiestan en las clasificaciones con las que se vinculan los procesos del hacer del arte y en las maneras cómo se otorga sentido a unas manifestaciones sobre otras. Antes de la modernidad, por ejemplo, las jerarquías se expresaban en términos formales, llevando al óleo —en el caso de la pintura— a tener una preponderancia sobre otras materialidades pictóricas.

prolongaciones / de alguna / facultad / humana / psíquica / o / física" (p. 26).

¿Cuáles son esos medios relevantes en el mundo del arte con los que intermediamos ahora? ¿Es necesario pensar el arte en el medio de los medios (mediación) para poder comprender sus operaciones, efectos y afectos? ¿Cómo son nuestras mediaciones ahora? Estas son algunas de las preguntas que orbitaron y orbitan el proyecto de creación *Escenificar un ambiente propuesto* y con las cuáles se estructuró el presente artículo. También recorren y se ponen a prueba en las clases de pintura que oriento en la Universidad del Tolima. La 'condición postmedial' que señalaba Rosalind Krauss en su escrito de 1999 *Viaje por el mar del norte*, ayudó a pensar y distribuir la reflexión sobre el estado volátil con el cual se han ido adaptando y cuestionando la operatividad expresiva de los medios 'artísticos', medios que también están atravesados por la aceleración —eléctrica, como lo propone Marshal McLuhan— que ahora caracteriza nuestra época: "La aceleración modifica todos los significados porque cualquier aceleración de la información cambia todos los patrones de interdependencia..." (McLuhan, 1996, p. 208).

Considero que no hay que dejar de visitar lo que está en el medio y en los medios, para comprender y ampliar (extender) (expandir) lo que el arte nos puede decir a través de ellos. Comprender los medios 'artísticos', comprender cómo operan los medios artísticos, puede ser una 'válvula de escape' para reenfocar la acción plástica y visual que se abre en la creación, entenderla como un proceso único e indivisible de medios (materia-forma) y conceptos (materia-idea) y buscar con esto una mayor profundidad y alcance comprensible de esta acción en el arte y en su enseñanza. Lo que sigue es, pues, una mediación.

El gesto de los medios (el código)

Los medios necesitan de algún tipo de soporte y de un mecanismo, de una cierta tecnología, para ser sensibles (accesibles) y así poder ser visibles y cognoscibles. Hay medios que al ser reconocidos por sus gestos (dibujo, pintura, escultura, grabado, fotografía, videografía instalación, performance) conforman un fondo de definición tradicional que se torna inaccesible cuando se quiere tematizar las operaciones que están contenidas en ellos. Un medio —cualquiera

que este sea— tiene la capacidad de escribir, esto es, de guardar lo que sucede en su medial(idad) para mostrar las condiciones con las cuales se hace visible. Con ello, deja un particular gesto que permite a cada medio tener cualificaciones y cuantificaciones.

Pensar los medios como un gesto nos permite equipararlos con un tipo especial de sonda (Eric McLuhan, 2015) que intenta capturar (arrastrar) en una superficie, indicios de las acciones que desarrollan para acotar sus manifestaciones y poder comunicarlas. Al sondear las manifestaciones de los medios con los mismos medios, podemos tener una estrategia metodológica con la cual entrever —atravesar— lo que está contenido en ellos, y que, como nos lo recuerda Marshall McLuhan en su famosa máxima 'el medio es el mensaje', no se restringe únicamente a lo contenido en el mensaje sino a lo contenido en el medio. Centrarse únicamente en los efectos del mensaje, es evitar (re)conocer las acciones copulativas que se imbrican en un medio determinado; y reiterar con terquedad que las expresiones temáticas, las emociones anecdoticas o las superficies mediáticas son los únicos tópicos posibles de análisis de los medios artísticos. Con esta reiteración interpretativa se (des) conoce que un medio también posee una particular conceptualidad.

Lo importante a tener en cuenta en este sondeo metodológico a los medios artísticos, es que el gesto contiene una aproximación tecno-lógica que no es más que "... la creación de conocimientos, nombrando y estructurando una serie de relaciones alrededor suyo (la técnica) que nos permite ir más allá de una reproducción constante de la misma técnica" (Uribe-Jongbloed, Aguilar-Rodríguez y Espinosa-Medina, 2020, p. 4). Por tanto, iremos desde el medio (artístico) para intentar llegar más allá de él, tratando de responder preguntas que muchas veces requieren revisitar complejidades para reelaborar aproximaciones que amplíen lo ya reconocido y mediado.

Tomemos como ejemplo sonda de este viaje, las acciones que está realizando la persona en la imagen 1, ya que, en el intento de ver a través de su gestualidad, quizás podamos recabar la información necesaria para determinar cuáles son esos gestos que guían su acción y que condensan un determinado pensamiento imaginativo. Sin embargo, antes de continuar, revisemos un punto esencial que se entronca y resalta en 'esas' acciones gestuales que se hacen implícitas en las artes —no muy lejos de ser



Imagen 1. La pérdida del medio (gesto). Creación propia, 2019. «<https://youtu.be/gCZKsf20mCg>»

soporte de todo el (un) sistema— y que sigue, como lo manifiesta Krauss, desplegando “un conjunto de convenciones derivadas de (pero no idénticas a) las condiciones materiales de un determinado soporte técnico, convenciones a partir de las cuales se desarrolla una forma de expresividad tanto proyectiva como mnemónica” (Krauss, 1999b, p. 296)².

Un medio es definido por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002) como un “bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de la componente” (p. 319). Hablar de un medio en estos términos, resalta un carácter importante en su configuración: la repetición. Al repetir un gesto —cualquiera que este sea— durante un lapso de tiempo y espacio, se condensa lo que Deleuze y Guattari llaman ‘componente’. Una componente sería aquello que permitiría identificar lo que sucede y se muestra en la acción que se realiza en la imagen 1, ya que, sin presentar o estar inactivas algunas de las herramientas constitutivas del medio ‘pintura’ (el pigmento y los pinceles), se puede reconocer que el gesto que se realiza allí es la acción de /pintar/.

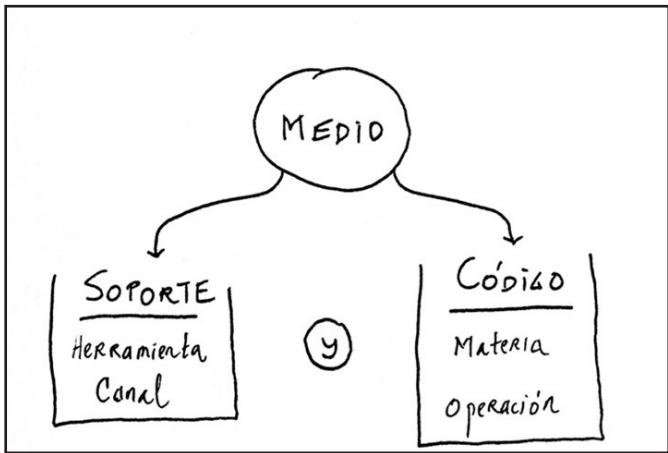
Este ejemplo revela dos aspectos a tener en cuenta en el análisis de los medios: a) la omnipresencia y necesaria mediación del cuerpo; y b) tomando como punto de inflexión lo presentado en el ejemplo

² Traducción del autor.

sonda, la homologación de la superficie del medio ‘pintura’ en el encuadre del medio ‘video’. Con el primero, nos encontramos con la condición representable inherente a todas las actuaciones que realizamos, ya que el gesto de nuestro cuerpo al realizar cualquier acción implica una ‘representación teatral’. Con el segundo, se descubre una incómoda certeza: que un medio contiene otro medio como bien lo supo Marshall McLuhan (1996).

En este sentido, el matiz de análisis que se abre cuando se reconoce la presencia de un medio dentro de otro, es que cada medio trata a su manera, de capturar elementos sobresalientes de otro. El ejemplo más claro de esto es, naturalmente, la escritura. El sonido fue capturado por la escritura bajo la notación³ alfabética, lo que permitió ver y cortar las maneras que se usaban en cada una de las articulaciones sonoras para, artificialmente, determinar las normas y reglas de un idioma. Son estos cortes que determinan normas y reglas los que permiten establecer la composición de un medio, ya que dan un orden específico a las acciones que lo contienen, o en otras palabras, codifican los movimientos que se

³ Escribir es notar el sonido bajo algún código específico de representación. Recuerdo esta idea con la presentación realizada por el artista David Peña en el Conversatorio sobre tecnologías y medios híbridos del Simposio Latinoamericano de Arte Mediático. Puede verse su presentación y la de los otros invitados en el enlace <https://youtu.be/KiehlqrDP9g>.



Gráfica 1. Esquema de composición de un medio. Elaboración propia.

imbrican en él y permiten —como ya se dijo— (re) conocerlo, presentarlo, usarlo y, en el caso de las artes, representar.

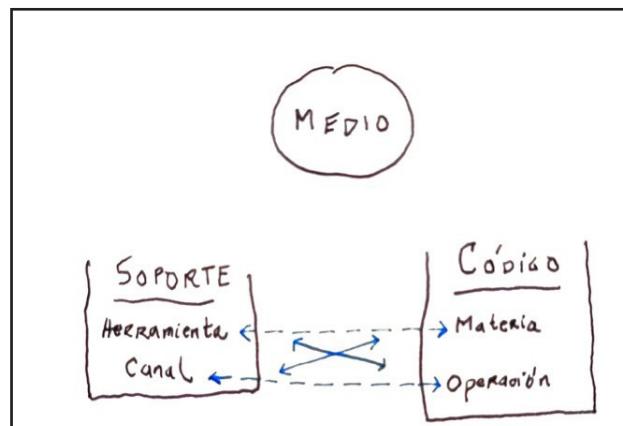
Intentemos entonces mostrar con un poco más de detalle lo que estaría dentro de un medio. El esquema que se muestra en la gráfica 1 nos podría ayudar.

Un medio se compone de soportes y códigos. El soporte, como la parte 'visible' de un medio, estaría integrado por herramientas cuya función es crear un canal interactivo que abre el medio hacia la posibilidad de materialización y enunciación. Tanto herramientas como canales son los componentes que, en su repetición, hacen posible que sea reconocido un gesto específico. Si volvemos al ejemplo sonda, es en la disposición formal de las herramientas del 'medio pintura' las que determinan los movimientos corporales que permiten, tanto denominar una gestualidad específica como lo es el /pintar/, como crear el mecanismo específico de transmisión, el canal, con el cual se reproduce esta gestualidad para su posterior aprendizaje.

Ahora, en la otra dimensión de un medio, tenemos el código cuyas acciones se comportan como la parte 'invisible' de este. Dentro del código estarían la materia con la que se muestran las reglas o instrucciones; y la operación, que es la gran fuerza oculta de un medio. Aunque generalmente se asume la materia como parte de lo visible, la apuesta por vincularla a lo invisible de un medio radica en el olvido generalizado que se tiene sobre los efectos de un determinado objeto material en nuestra percepción: aunque

la materialidad del hardware es de vital importancia para el funcionamiento del software, por ejemplo, nos maravillamos con éxtasis culposo de los programas y de lo que hacen pero no tenemos en cuenta la forma, dureza y acciones con las que se construyen sus interacciones. Esta aparente contradicción se supera dentro de este estatuto del código que se propone aquí, ya que una operación se instituye con una determinada materialidad para generar las transformaciones con las que un medio cuenta y proyecta. En otras palabras, sin el aspecto material de un medio no es posible realizar cualquier acción; ya que, en esencia, es esta cualidad material la que hace la operación de un medio para cohesionar todos sus elementos.

Y por último, otro aspecto fundamental a tener en cuenta con este esquema de la composición de un medio, es que se presentan oposiciones entre pares performativos vertical, horizontal y diagonalmente: la herramienta se corresponde con la materia; la operación usa también un canal para catalizar las posibilidades de ampliación de sus acciones, como sucede también con la materia; y la operación también es una herramienta (Ver gráfica 2).



Gráfica 2. Pares performativos de los componentes de un medio. Elaboración propia.

Sin embargo, para los efectos de lo que aquí propongo, se hará un brevíssimo excursus sobre un elemento de la composición del medio: el código. La importancia del código radica en que con él se puede ver en detalle el trabajo operativo que se encuentra invisible en un medio. El código, que para el teórico de los medios alemán Freidrich Kittler (2017)

Gráfica 3. Versión del código fuente de un archivo de Word basado en Atom. Elaboración propia.

son "secuencias de señales en el tiempo" que "permanecen [...] a toda técnica, o todo medio de transmisión" (p. 23), al darle un orden —posiblemente lógico y azaroso— a un conjunto de acciones que se requieren para el funcionamiento de un medio, ocultan la operación por la atención latente al cumplimiento de lo expresado en una instrucción. Así sucede, retomando un ejemplo ya presentado, con el software: las líneas y líneas de instrucciones que permiten a un usuario la visualización de las acciones que un programa pueda realizar (escribir un texto, editar una imagen, enviar un audio, entre otras) o la posibilidad de modificar y traducir un determinado elemento, no son perceptibles ya que su enunciación se vuelve invisible bajo las metáforas del interfaz de usuario que hacen más cómoda y rápida —incluso efímera— la interacción.⁴

Al tener presente el código de un medio se puede traer del fondo la operatividad que se genera al

4 Uno de los únicos lugares donde esta codificación es visible, se da en la serie de películas del universo Matrix (Wachowski, 1999; Wachowski, 2003). Allí, los operadores, revisaban las líneas y líneas de código que caían verticalmente sobre una bicroma pantalla verde-negra para ubicar alguno de los últimos humanos en la 'matrix' e intentar así predecir los movimientos de la 'inteligencia artificial' que controlaba el universo que allí se mostraba.

ejecutar las instrucciones que contiene. Seguir tal o cual instrucción contenida en una línea de código, genera una forma específica que replica la estructura que se condensa en un medio. Así pues, cuando se pinta, por ejemplo, se despliegan los códigos —y los soportes— de la pintura para mostrar en extenso la transformación que se sucede por la secuencia de gestos de la acción /manchar/ y sus subsidiarias /colorear/, /degradar/, /tonificar/, /superponer/, /etc./. También, con la presencia del código, podemos saber que a cada generación de una réplica, no sólo se copia la exacta acción contenida en el medio, sino que también, gracias al soporte, la réplica contiene in-formación codificada del funcionamiento de un medio para ser transportada por un espacio-tiempo determinado.

Los códigos, junto a las operaciones, permiten reparar materialmente en los gestos contenidos en los medios y cómo con ellos se puede pensar en una incorporación 'real' de un medio con otro, siguiendo la intuición ya manifestada por Marshall McLuhan. La condición representativa de los medios sería el anclaje que permitiría este movimiento, ya que la gestualidad del cuerpo que realiza y analiza las acciones es la que ayuda a transponer un gesto operativo de un medio a otro. Llevar una operación, /pintar/ por

ejemplo, de un medio a otro, se torna más aguda cuando ese atravesar sigue ese continuum representativo de los medios artísticos, ya que si aparece en el medio ‘video’, como sucedió en la pieza **La pérdida del medio (gesto)** (imagen 1), se amplían progresivamente las comprensiones y las posibilidades que se han acumulado sobre los medios, proponiendo con ello la apertura a una mezcla que actúe sobre todos sus componentes.

En el caso de los medios artísticos⁵, la fotografía, el cine, la instalación, el performance, la computación, la electrónica y el Internet, se han juntado al dibujo, la pintura, la escultura y al grabado para extender y expandir la expresividad del arte, lo que ha generado cuestionamientos en sus encuentros y producido tensiones semánticas por el intento de caracterizar nominalmente algunas de estas interacciones. Hablar de ‘cine expandido’ —siguiendo el recurso propuesto por Rosalind Krauss— o de piezas transmediales —para referir a piezas que se manifiestan en varios ‘medios’— por ejemplo, es reconocer que todavía ‘navegamos’ por definiciones inestables que no han encontrado un ‘puerto’ estable donde atraer. Sin embargo, no podemos dejar estos encuentros en el plano de un ejercicio de caracterización semántica sin conversar sobre el sustrato de sus manifestaciones. Por eso, habría que considerar en esta mediación reflexiva, la posibilidad de a-través-ar los medios para mezclarlos y producir con esto un nuevo acercamiento que delimita su comprensión y actuación. Haremos este intento invocando nuevamente a Krauss (1999a), no ya con el uso de la palabra ‘expandido’, sino con la caracterización que elaboró para el arte en el libro *Viaje por el mar del norte, la condición post-medial*.

Viajar para a-través-ar los medios

En lo propuesto hasta aquí, se ha querido resaltar que los medios artísticos tienen principalmente una condición representativa condensada en los gestos reproducidos por el soporte y el código. Cada medio produce formas, formatos y efectos específicos (gestos) que, cuando se encuentran con otros, continúan ampliando y extendiendo (expandiendo) las maneras cómo capturamos estas secuencias de acción para delimitar y significar las nuevas comprensiones que se generan con la colisión. Este fue el ejercicio de comprensión que hizo Krauss cuando caracterizó el ‘encuentro’ de medios que se presentó en el campo del arte durante las últimas décadas del siglo XX.

Finalizando el siglo, con la expectativa histérica del colapso de los sistemas eléctricos (McLuhan, 1996) informacionales con el Y2K, Krauss (1999a) retomó la discusión sobre los medios en el libro *Viaje por el mar del norte*. El arte en la época de la condición post-medial⁶, donde mostraba los intersticios que se habían ido desplegando y adaptando con los medios artísticos. En él alertaba sobre un uso (o abuso) de la instalación, y cómo las propuestas de los artistas William Kentridge o James Coleman ampliaban el proceso de mediación de las artes, “abrazando la idea de una especificidad diferencial” o “el medio como tal” sin pretender, con “la moda” de estas “obras intermediales” —las instalaciones—, hacerse “cómplices de la globalización de la imagen al servicio del capital” (Krauss, 1999a, p. 56).

Ahora, ya en la tercera década del siglo XXI, donde el intercambio y acumulación progresiva de imágenes parece que nos van a implosionar hasta des-individuar las referencias a nuestras más comunes definiciones, la reflexión de Krauss parece que vuelve a un punto de radical importancia. Lo interesante es que la propuesta de esa condición post-medial que propone Krauss, puede ser nuevamente revisitada y, con los puntos esbozados hasta aquí, pensar en una (re)adaptación de las condiciones de los medios, que no es mucho más de lo planteado en este documento del año 1999. Sólo es, quizás, un acercamiento a contrapelo a los medios para intentar caracterizarlos como alguna palabra nueva.

⁵ Con las jerarquías, mencionadas anteriormente, los medios artísticos han atravesado diferentes categorizaciones que indican las diferentes estrategias que han seguido para su comprensión. Es por eso por lo que se ha pasado de la denominación bellas artes a las denominaciones artes plásticas, artes plásticas y visuales, artes visuales, para reconocer la visualidad de medios como la fotografía, el cine o la instalación, que se sumaron a los tradicionales pintura, dibujo, escultura o grabado en la ampliación comprensiva de operación representativa del arte. Sin embargo, en la propuesta que se hace en este artículo, no se quiere seguir ninguna de estas denominaciones, para pensar y equiparar los medios artísticos en un sólo bloque de trabajo que se restringe, precisamente, a estudiar y actuar con la representación.

⁶ En adelante se menciona la paginación de la edición en inglés, pero se usa la traducción al español recuperada de «<https://docplayer.es/49492244-Viaje-por-el-mar-del-norte-el-arte-en-la-epoca-de-la-condicion-post-medial-rosalind-krauss-prefacio.html>».

Para Krauss, la condición del arte —desde ese cambio de siglo— es una condición postmedial. Con esto refiere a que el arte se encuentra en un estado donde las definiciones de los medios artísticos se han diluido —ya no se hace arte siguiendo o llevando los códigos y soportes de un solo medio— para dar paso a una “combinación de medios diversos” (Krauss, 1999a, p. 20). Esto no es más que una apuesta de síntesis, en donde se intenta darle a cada medio una acción integradora, como se pensó en su momento con la pintura al intentar limitarla “a lo que supuestamente era la esencia del medio —o sea, lo plano” (Krauss, 1999a, p. 9)—, basado en “aspiraciones de pureza en su supuesta autonomía, o sea en afirmar que sólo trataban de su propia esencia, sin vínculo alguno con lo externo a sus propios marcos” (Krauss, 1999a, p. 11) para llevarlo a que produzca una ‘totalidad’ para el arte.

Sin embargo, con la ‘combinación de medios diversos’ Krauss considera que se lleva(ría) a que los medios del arte pierdan su especificidad, que se supone alcanzan “cuando se le reduce sólo a sus propiedades físicas manifiestas” y conservan cuando “su pertinencia [al definirlo sin deformarlo] en toda discusión acerca de cómo funcionan las convenciones que se acumulan” en ellos “como capas superpuestas” (Krauss, 1999a, p. 7). Para Krauss, la especificidad del medio es la que permitiría superar esto que ha venido sucediendo después de finalizar el siglo XX —caracterizado por ese prefijo post de uso tan relevante desde que se quiso hablar de la postmodernidad—, puesto que los medios en su especificidad son diferenciales, diferidos respecto a sí mismos, y por tanto no son “una acumulación de capas superpuestas de convenciones que nunca coinciden con el carácter físico de su soporte” (Krauss, 1999a, p. 53).

Puede parecer contradictorio, pero la fuerza de la propuesta de Krauss radica en que cada medio contiene, a pesar de los subsiguientes intentos por redifinirlo —esas capas superpuestas de convenciones—, un gesto que se mantiene con él y la posibilidad de superar la intermediación vacía de la ‘instalación’, al apostar por “un medio como tal” en una “especificidad diferencial” (Krauss, 1999a, p. 53). Esto es, un medio que presente para sí un aspecto que lo caracterice y defina. Por tanto, no sería la suma “de soportes materiales imaginables: imágenes, palabras, videos, objetos ready made, filmaciones” (Krauss, 1999a, p. 15), sino la posibilidad de entender el funcionamiento específico de un medio, de comprender

en extenso y profundidad sus acciones —o la gestualidad— de su soporte y de su código.

Ese gesto que se mantiene es lo que propuse aquí delimitar con la palabra operación, ya que es a través de las operaciones soportadas y codificadas en un medio (dibujar, pintar, esculpir, grabar, instalar, video-grabar, televisar, entre otras) y las suboperaciones (trazar, manchar, formar, surcar, representar, y demás) imbricadas en él, que es posible realizar las transiciones, préstamos e intercambios entre medios, para de esta manera, mezclarlos desde la representatividad de las artes en la búsqueda de alternativas otras para ‘ampliar progresivamente’ los recursos expresivos del arte y adaptarlos a las nuevas condiciones que se generan en el antiguo e incesante intercambio emulativo (Scolari y Rapa, 2019) de los medios —y no sólo en los medios artísticos, sino en cualquier medio (libro, dinero, publicidad, juego, y otros, según la propuesta de Marshall McLuhan).

Krauss visibiliza la especificidad diferencial en Marcel Broodthaers —cuyo trabajo analiza en detalle en este texto de 1999—, y específicamente en la pieza *A voyage on the North Sea [Un viaje por el mar del Norte]* (Imagen 2). Broodthaers, a través del ‘medio’ libro, (re)presenta una película suya —‘medio’ cine— titulada *Analyse d'une Peinture* que había realizado anteriormente, alternando imágenes de la película con imágenes de botes, haciendo acercamientos, poniendo intertítulos e incluyendo otras fotografías, para proponer “un viaje en busca de los orígenes de la obra, ‘origen’ que se halla suspendido entre la materialidad de la superficie plana del lienzo de la obra (su ‘origen’ modernista) y la imagen proyectada en la superficie opaca como índice del deseo” (Krauss, 1999a, p. 52-53).

Y, en este viaje de Broodthaers, lo que se revela es el carácter transitivo —el a-través-ar— de los medios que únicamente puede resaltarse cuando un medio ‘trabaja’ con las operaciones de otros; cuando se muestra como tema, los gestos constitutivos de un medio y su maneras de representar para, de este modo, lograr esa mezcla que integra en movimientos copulativos, operaciones específicas y diferenciales de un medio en otro, produciendo mediaciones hijas (‘libro’ en la pieza de Broodthaers analizada por Krauss de la Imagen 2 y ‘video’ en la pieza *La pérdida del medio* (gesto) de la Imagen 1) que arrastran, genética y/o meméticamente, los ‘soportes y códigos’ de los medios padres (‘cine’ en la pieza de Broodthaers

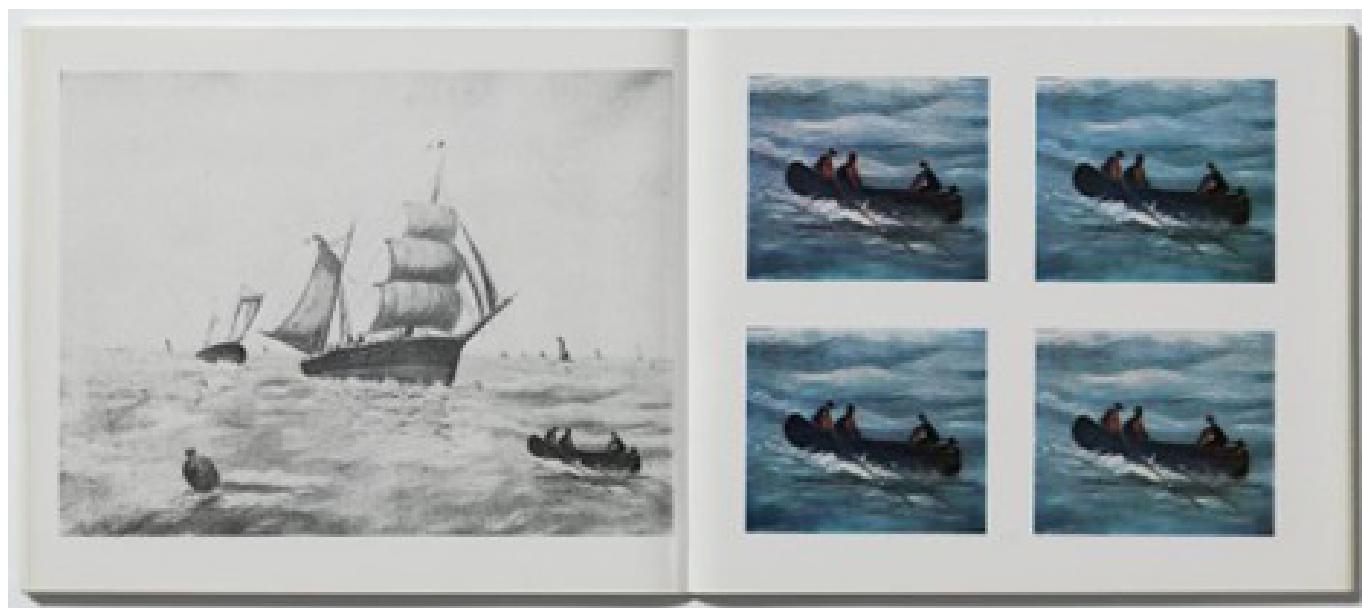


Imagen 2. Broodthaers, M. (1973). *A voyage on the Nort Sea*, [Audiovisual]. Colección MACBA. Fundación MACBA, Barcelona.

Fuente: «<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/broodthaers-marcel/voyage-mer-du-nord>»

analizada por Krauss de la imagen 2 y ‘pintura’ en la pieza *La pérdida del medio (gesto)* de la imagen 1).

Con el término atravesar podemos caracterizar ese comportamiento que debemos resaltar en el pensamiento de los medios artísticos. Cuando se atraviesa un medio podemos ver con mayor detalle la especificidad de un medio, que no es otra cosa sino eso ‘que’ lo hace constitutivo para diferenciarse de otro. La importancia de esta aproximación es que con ella también encontramos otro ‘viaje’, aquel que nos propone Mieke Bal (2009) en su libro *Conceptos viajeros en las humanidades*, donde igualmente hay una mezcla que nos permite, en un ‘real’ gesto interdisciplinar (p. 58), trasplantar una parte de un medio en otro para contaminarse y enriquecerse con la naturaleza semántica y genética de los soportes y códigos visitados.

La mezcla de medios es determinante para poner en tensión nuestras comprensiones y enfocarse en ese ‘a-través-ar’ entre medios que revelan los encuentros copulativos —que van de lo igual a lo diferencial— de la gestualidad contenida en soportes y códigos. De igual forma, permite aproximar y arriesgar una propuesta cualitativa para definir y caracterizar esta condición permanente y recurrente de los medios —la emulación y mezcla— para así darle un matiz comprensivo que exponga su carácter de manera más

completa. Y eso, se puede conseguir si pensamos en un término diferente al manido prefijo *post*.

El medio (tridimensional) del arte: el estereomedio⁷

En el análisis que se ha propuesto aquí a los medios y con la propuesta de Krauss sobre la ‘especificidad diferencial’, podemos acercarnos a otra certeza: la denominada condición post-medial no atrapa ese movimiento de a-través-ar que es intrínseco a los medios, puesto que, como lo señala Ernesto Castro (2020) en el caso del posporno y con “el resto de fenómenos que se definen a partir de la superación de un momento previo, indicado con el prefijo *pos-*”, el uso de este prefijo “entraña un doble peligro: que aquello que [se] declara haber superado, o bien no exista como un conjunto coherente susceptible de ser englobado bajo un concepto, o bien haya incorporado en su seno los aspectos más radicales y alternativos de la competencia, recuperando un

⁷ Aunque coloquialmente se entiende el prefijo estéreo como un sustantivo para referirse a un tipo específico de aparatos de reproducción sonora, cuya característica es la diferenciación, segmentación y distribución de las ondas sonoras en dos canales (izquierdo y derecho), para los efectos propuestos en este artículo se quiere resaltar la raíz etimológica de este prefijo —como se explica más adelante—, y construir con ella una alternativa y apuesta de comprensión de los medios artísticos en la actualidad.

trono perdido” (p. 66). Y, en el caso de los medios artísticos, se puede pensar que no hay algo que esté después (o atrás) de un medio, ya que estos siempre se muestran como resultado de una emulación, mezcla o transposición, donde sus encuentros y generaciones son el resultado de la discontinuidad y no de la linealidad (Scolari, 2018). En otras palabras, no es posible superar linealmente un medio.

Son las mezclas de soportes y códigos —en una búsqueda de la especificidad diferencial— del dibujo, pintura, escultura, fotografía, video, entre otros, con la arquitectura, la literatura o con el soporte y código del despliegue eléctrico de la Internet, las que deben privilegiarse para comprender en profundidad los procesos mediales que se imbrican en los medios; y no los recorridos ‘transmediales’ de un relato que suma para sí enunciaciones en video, historias gráficas, fotografías o tweets, porque como lo diría Krauss (1999a), no se estaría “abrazando la idea de una especificidad diferencial” (p. 56), sino abusando de una retórica que, al no expandir la comprensión de los medios, los instrumentaliza. Parafraseando a Bal (2009): “Llamarlo transmedial sería presuponer la rigidez inmutable del medio, que había viajado sin transformarse” (p. 58).

La propuesta, en efecto, es pensar y caracterizar esta condición transitiva, medial, que se encuentra en los medios, con otro prefijo. Apuesto por el uso del término estéreo para referir esta condición medial, ya que la especificidad diferencial que se encuentra en los medios alude, precisamente como nos recuerda su etimología, a lo sólido, completo o tridimensional. Y, en el caso de los medios, su solidez y completitud la encontramos —además de la mencionada especificidad diferencial— en la misma mediación que nos ofrece cada medio al estar siempre presente, perceptible, para nuestro uso. Cada medio transforma y se transforma en el momento de encuentro —entre ellos y de ellos con nosotros— para mediar sus efectos y de esta manera, recibir, proponer y producir una ‘nueva’ mediación, un nuevo acontecimiento perceptivo.

Con este hilo de intuiciones, podríamos decir que un estereomedio estaría, no antes o después de una mediación o de un medio, sino en la comprensión tridimensional, completa de sus componentes, que no son otros que los soportes y los códigos. Y, en el caso de los medios artísticos, para lograr esta comprensión estereomedial, estos no deben presentarse de

manera aislada e instrumental. Tienen que producir una conexión —copulativa— que arrastre la especificidad diferencial y la vincule con la operatividad que se expresa en los soportes y códigos. En ese sentido, la condición estereomedial sería aquella con la que cada medio busca optimizar sus soportes y códigos para lograr de esta manera, una mejor ‘fidelidad’ en la traducción o transducción de una idea desde lo intangible (invisible) de su formulación a lo tangible (visible) de su presentación perceptible con la insoslayable mediación de un medio.

Los medios artísticos en su expresión mezclada, al atravesar y emular, con sus particularidades y efectos los soportes y los códigos de ellos mismos, nos muestran que, desde la permanente apertura de las fronteras establecidas para el arte, hay un movimiento continuo que lleva a catalizar las estructuras mediáticas para (des)componerse en otras posibles formas de operación representativa. Es con la transducción inherente a los medios que se abre la complejidad y la discontinuidad preexistentes en esa “acumulación de capas superpuestas de convenciones” (Krauss, 1999a, p. 53) que se inscribe en los medios, ya sea atrayendo o retrayendo, emulando o compitiendo sus soportes y códigos.

La solidez de un medio, su condición estereomedial, es la apertura a la búsqueda de la esencia de las artes, o, mejor, a la búsqueda de un arte que deje ‘fuera de campo’ las discusiones reivindicativas por una distinción o por esa trans-mediación que aún se muestra insuficiente en su anclaje semántico, para unir esfuerzos por expandir la fuerza expresiva de la mezcla de medios y, de esta manera, explotar la representación y continuar indagando la potencia del arte para presentar lo irrepresentable.

Por eso, soltar el post para hacerlo estéreo, es una invitación a pensar los medios como la principal fuerza para atrapar, asir y aprehender las dimensiones que colisionan con nuestro presente y percibir con la totalidad de nuestros sentidos. Con un estereomedio, las artes podrán mostrar con exuberancia la solidez tridimensional, completa, de los soportes y códigos en una especificidad diferencial que atraviese la instrumentalización y entumecimiento (*numbness*) (McLuhan, 1996) de la percepción, que no se encuentra antes o después sino en el presente de la (re) presentación.

Referencias

Bal, M. (2009) [2002]. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac.

Castro, E. (2020). "Objeciones de un pajillero ante el posporno". En *Ética, estética y política. Ensayos (y errores) de un metaindignado*. Arpa y Alfil Editores.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Kittler, F. (2017). "Código – O cómo se puede escribir algo de otro modo". En *No hay Software y otros ensayos sobre filosofía de la tecnología*. Editorial Universidad de Caldas.

Krauss, R. (1999a). *A voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*. Thames y Hudson.

Krauss, R. (1999b). Reinventing the Medium. *Critical Inquiry*, 25(2), 289–305. <<https://www.jstor.org/stable/1344204>>

McLuhan, E. (2015). La teoría de la comunicación de Marshal McLuhan: el butronero. *Palabra Clave*, 18(4). DOI 10.5294/pacla.2015.18.4.2

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del cuerpo humano*. Editorial Paidós.

McLuhan, M. y Fiore, Q. (2015). *El medio es el masaje*. La Marca Editora.

Scolari, C. (2018). *Las leyes del interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Editorial Gedisa.

Scolari, C. y Rapa, F. (2019). *Media evolution. Sobre el origen de las especies mediáticas*. La Marca Editora.

Uribe-Jongbloed, E., Aguilar-Rodríguez, D. y Espinosa-Medina, Hernán D. (2020). La cultura pop en el pensamiento de Sergio Roncallo-Dow: el sur es el mensaje. *Palabra Clave*, 23(Supl.), e23s2. <<https://doi.org/10.5294/pacla.2020.23.s.2>>

Wachowski, L. y Wachowski, L. (Dirs.). (1999, 2003). *Matrix; Matrix: Revoluciones; Matrix Recargado* [Film]. Warner Bros.