



Art or frontiers: art, communication, and cultural mediation

Today, art works take place in new temporalities and new territories. For instance, time speeding leads to the paradoxical wish of contemporary works of art to be inscribed in the long term of patrimony, and also to the expansion of contemporary art to localized and/or ubiquitous spaces away from art institutions. In this context, more and more domains appear that are open to cultural “mediation “. These developments provide an answer that, though linked to the expansion of the web, responds to people’s and communities’ need to participate in the creation of symbolic forms from which they had been separated by cultural industries.

However, the relation between digital art and the aesthetisation process in the realm of communication, as well as the link between communication and communicability (*sensus communis*), can offer a new approach to the cultural mediation science.

The identification of common spaces for aesthetics and communication sciences could help us to deal with these matters: creation, reception, transmission and preservation of art works in the context of a globalized communication culture.

La apertura espacial y temporal del mundo lleva a la emergencia de nuevos territorios para las obras de arte. La aceleración del tiempo termina en la paradoja de un capricho radical de ciertas obras de arte contemporáneo a inscribirse en la larga duración del patrimonio, o incluso en la expansión del arte a espacios territorializados y/o ubicuos mientras abandonan su lugar institucional. En este contexto, asistimos a una multiplicación de nuevos espacios abiertos a la mediación cultural. Convendría ver, en estos desarrollos, una respuesta —fundamentada en una mediación técnica ubicua— a las necesidades de participación de individuos y comunidades en la creación de formas simbólicas de las que han sido alejados por las industrias culturales.

Sin embargo, este fenómeno parece establecer una relación entre la “numerización” del arte numérico o digital y la “estetización” de la comunicación, entre la comunicación y la comunicabilidad (*sensus communis*), que puede llevarnos a una nueva aproximación a la mediación cultural.

Intentar identificar estos espacios de encuentro entre la estética y las ciencias de la comunicación permitiría ahondar en el triple interrogante de la creación y la recepción de las obras de arte, pero, también, de su transmisión y conservación en el contexto de una cultura de la comunicación globalizada.

Keywords: digital art, communication sciences, aesthetics, cultural mediation.

Submission date: august 28 th 2006

Acceptance date: october 14 th 2006

Palabras clave: arte numérico, ciencia de la comunicación, estética, mediación cultural, numerización. .

Recepción: 28 de agosto de 2006

Aceptación: 14 de octubre de 2006

Origen del artículo

Este artículo fue publicado originalmente en *Revue Solaris, matière numérique* (“La production et l’invention des formes”, núm. 7, 2000).

NORBERT HILLAIRE*

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS AL ESPAÑOL:

EMMA CRISTINA MONTAÑA R.

El arte o las fronteras: arte, comunicación y mediación cultural



*Hay en la comunicación un no sé qué de fragilidad
que muere si hay un punto de apoyo:
la comunicación exige deslizamiento.*

Bataille (1979)

Desde su origen, el proyecto cibernético ha pretendido reducir esa fragilidad esencial —consustancial a la comunicación misma— al extraer los ruidos, las limitaciones y los riesgos, para hacerla más dócil a las exigencias de una forma de regulación sin la cual las cosas no pueden avanzar: no hay progreso sin estas leyes

*«Il est dans la communication je ne sais quoi
de fragile, qui meurt si l'on appuie :
la communication exige que l'on glisse «. [']».*

Georges Bataille

*Le projet cybernétique, dès l'origine entend réduire
cette fragilité essentielle --consustancielle à la commu-
nication même -- en extraire les bruits, les défauts et les
aléas, pour la rendre plus conforme aux exigences d'une
forme de régularité sans laquelle les choses ne peuvent
avancer : pas de progrès sans ces lois, qui dès la fin du*

.....
* **Norbert Hillaire** Doctor en Estética. Profesor de la Universidad de Niza Sophia-Antipolis, crítico de arte y colaborador de la revista de nuevas tecnologías Art press. Recientemente, en colaboración con Edmond Couchot, publicó *L'art numérique* (París, Flammarion, 2003). Director del máster de investigación "Dispositifs soitechniques de communication" y del máster profesional "Ingénierie de la création multimédia et direction artistique de projets". Codirector del laboratorio Information, Milieux, Médias, Médiations.

que, desde finales del siglo XIX, han firmado una alianza entre la economía, la industria y la innovación.

La *cibernética* se asume, de entrada, como la ciencia de las normas y las órdenes en el tratamiento de la información y, puesto que la información es susceptible de cálculo, la comunicación misma se vuelve un asunto de cálculo. Esa es la paradoja del arte a la hora de hablar de las tecnologías digitales; por un lado, la comunicación se convierte en esa industria cada vez más susceptible de cálculo, pero, por otro, el arte —que no escapa al acoso de esas industrias— deja de ser “El único medio que ha articulado exitosamente una realidad propia frente al mundo, algo que ningún otro medio parece haber podido lograr” (Bellting, 1989). En este sentido, el arte se constituiría, con sus propias incertidumbres, en eje esencial para la comprensión y el análisis de las relaciones entre la evolución de la técnica y la formación de los usos.

A las visiones “deterministas” de la tecnología y la teoría que las sustenta, que promueven la idea según la cual la humanidad se adapta (eventualmente a través de mediadores-innovadores, responsables de tomar decisiones), el arte opondría una lógica de adopción (Stiegler, 1999, octubre).

En primer lugar, choca constatar hasta qué punto las obras pertinentes provenientes de tecnologías digitales son aquellas que proceden más de una lógica de la adopción (es decir, de una apertura al futuro y de un deseo de problematizar “lo útil” en sus implicaciones a la vez técnicas, conceptuales y culturales), que de una lógica de la adaptación, es decir, de un miedo a incumplir las citas de la historia, de un deseo de reflejar el avance en las técnicas, dejando de lado el hecho de que primero está el arte y luego las herramientas.

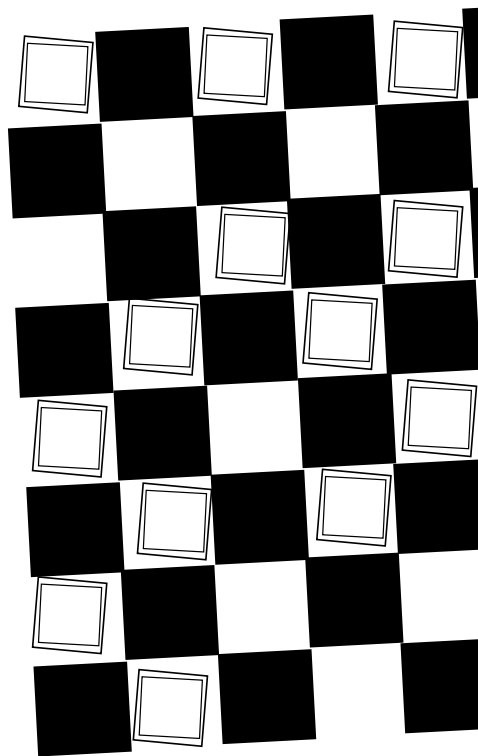
Esta ambigüedad fundamental, principio de la *cibernética* y su proyecto —en un sentido reduccionista— no sólo se encuentra en los debates (*Conferencias Macy*) entre, por ejemplo, Wiener, Turing y Von Neumann (Dupuy, 1994), sino que se extiende hasta nosotros y continúa infiltrándose, de manera más o menos imperceptible, en las discusiones sobre el uso del computador como apoyo a la creación. Así lo expresa Edmond Couchot cuando escribe, con razón, que el computador “Al sustituir la riqueza infinita de la realidad por una forma de cálculo, necesariamente se convierte en un modelo reducido” (1998).

Algo se ha perdido con la tendencia de aplicar al arte los modelos provenientes de la *cibernética*; la obra

XIX^e siècle signent l’alliance de l’économie, de l’industrie et de l’innovation.

Ainsi, la cybernétique se donne d’entrée de jeu comme la science des régulations, des commandes dans le traitement de l’information, et, comme l’information est susceptible de calcul, la communication elle-même devient affaire de calcul. Tel est le paradoxe de l’art à l’heure des technologies numériques : d’un côté, la communication devient cette industrie toujours plus livrée au calcul, mais de l’autre, l’art -- qui n’échappe nullement à l’emprise de ces industries -- n’en reste pas moins « le seul médium ayant réussi à articuler une réalité propre face au monde, ce dont aucun autre médium ne semble capable »². En ce sens, l’art constituerait, dans ses incertitudes même, un enjeu essentiel pour la compréhension et l’analyse des relations entre évolution des techniques et formation des usages.

Aux visions « finalistes » de la technologie et au déterminisme qui les soutiennent, conduisant à l’idée selon laquelle l’humanité s’adapte (éventuellement par le biais de médiateurs -- innovateurs, décideurs), l’art opposerait une logique d’adoption³. On est d’ailleurs frappé de constater à quel point les œuvres pertinentes issues des technologies numériques sont celles qui procèdent d’une logique de l’adoption (c’est-à-dire d’une ouverture sur le futur et d’une volonté de problématiser « l’outil » dans ses implications à la fois techniques, conceptuelles et culturelles), plutôt que d’une logique de l’adaptation : c’est-à-dire d’une peur de manquer les rendez-vous de l’histoire, d’une volonté de coller au progrès des techniques,



.....

1. Georges BATAILLE, « C'est une banalité... », *Tel Quel*, n° 81, 1979.
2. Hans BELLTING, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
3. Cf. Bernard STIEGLER, « Manifeste pour une écologie de l'esprit », *Art Press*, Octobre 1999, N° Hors-série, dir. Norbert Hillaire, *Internet all over, l'art et la toile*.

de arte, sus herramientas, su transmisión, sus modos de conservación y hasta su mercado, se ha transformado profundamente gracias al avance de las tecnologías digitales. Sin embargo, como lo hemos visto, estas temporalidades son incompatibles.

Tal es la paradoja de esa *temporalidad diferencial* que es propia de la obra de arte: aunque ésta se debería componer bajo el régimen del *tiempo real* —como es el caso del revuelo de las diversas aplicaciones de redes digitales en la creación—, la obra de arte ya no seguiría teniendo relación con el régimen del *tiempo diferido*; su *tiempo* sería esencialmente otro, diferente al establecido por el movimiento del progreso técnico. No obstante, estas temporalidades están llamadas a negociar entre sí. Y aunque esta negociación entre los ritmos de

la innovación técnica y aquéllos de los cambios en el arte no puede ser exitosa globalmente, algunas investigaciones actuales arrojan nuevas luces sobre las relaciones entre técnica y sociedad.

Tal es el caso, por ejemplo, de Patrice Flichy, quien establece una diferencia entre *un marco de funcionamiento* y *un marco de uso* para describir la relación entre innovación, técnica y sociedad:

Una innovación sólo se vuelve estable si los actores técnicos logran crear una mezcla entre el marco de funcionamiento (a manera de ejemplo: la radiodifusión supone un bloqueo de la vía

de retorno y la participación de potentes emisoras que funcionen regularmente) y el marco de uso (en este caso, los oyentes deben adoptar formas de uso sin importar la práctica de la radio por medios inalámbricos). Como en toda mezcla, la fuerza de articulación radica en el hecho de que los componentes iniciales ya no se pueden recuperar en el producto final. (1994)

Semejante enfoque difícilmente se puede aplicar en la esfera del arte, pero muestra al menos una línea

sans toutefois remettre en cause le fait qu'il y a d'abord de l'art et ensuite des outils.

Cette ambiguïté fondamentale, fondatrice de la cybernétique et de son projet -- en un sens réductionniste -- non seulement se retrouve dans les débats (les Conférences Macy) entre par exemple WIENER, TURING et VON NEUMANN ⁴, mais se prolonge jusqu'à nous et continue d'infiltrer, de manière plus ou moins sourde, les discussions relatives à l'usage de l'ordinateur comme support de création. Ainsi en est-il d'Edmond COUCHOT lorsqu'il écrit à juste titre que l'ordinateur, « en substituant à l'infinie richesse de la réalité une forme de calculabilité, en constitue forcément un modèle réduit » ⁵.

Quelque chose s'est perdu avec la tentative d'appliquer à l'art les modèles issus de la cybernétique, et l'œuvre d'art, ses outils, sa transmission, ses modes de conservation, et jusqu'à son marché, se trouvent aujourd'hui transformés en profondeur par l'essor des technologies numériques. Mais, on l'a vu, ces temporalités sont incompatibles.

Car tel est le paradoxe de cette temporalité différentielle qui est le propre de l'œuvre d'art : quand bien même celui-ci devrait-il composer avec le régime du temps réel -- comme c'est déjà le cas avec l'essor des diverses applications des réseaux numériques à la création -- l'œuvre d'art n'en continuerait pas moins d'avoir affaire avec le régime du temps différé, son tempo étant essentiellement autre, différent de celui qui définit le mouvement du progrès technique. Mais pourtant ces temporalités sont appelées à négocier entre elles. Et même si cette négociation entre les rythmes de l'innovation technique et ceux des changements en art ne peut aboutir à une méthode globale, certaines recherches actuelles apportent un éclairage nouveau sur les relations entre technique et société.

C'est le cas par exemple de Patrice FLICHY, qui distingue entre « un cadre de fonctionnement » et « un cadre d'usage » pour décrire la relation entre innovation, technique et société :

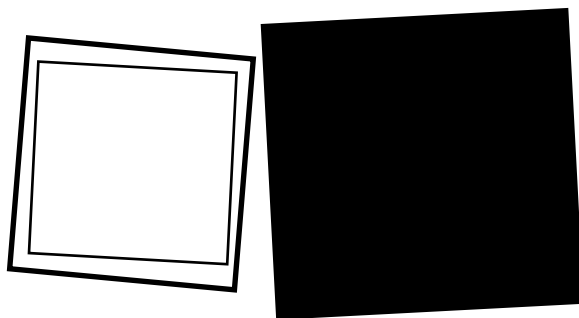
Une innovation ne devient stable que si les acteurs techniques ont réussi à créer un alliage entre cadre de fonctionnement (à titre d'exemple : la radiodiffusion suppose un blocage de la

.....

4. Cf *Conférences Macy*, Jean-Pierre Dupuy, *Aux origines des sciences cognitives*, Paris, La Découverte, 1994.

5. Edmond COUCHOT, *La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Paris, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

de investigación que podría explorarse de manera útil con respecto al museo y al uso que éste hará de los nuevos espacios y del soporte multimedia que se puede



emplear para organizarlo.

En el arte, el elemento de incertidumbre, de “ruido”, de contingencia, es mucho más importante que en otros dominios abordados por el pensamiento, dominios más “cerrados”, por ejemplo, el juego de ajedrez. El arte plástico se resiste a los modelos y continúa buscando los objetos, a pesar del poder de los modelos sobre la obra en la síntesis numérica. Se opone a la *reproducción* digital mucho más que a la reproducción mecánica, pues si bien esta última indica la decadencia del “valor cultural” ligado a la obra en beneficio de su valor de exhibición, no atenta contra la obra en su esencia. Porque, para ser reproducida, la obra debe haber ‘sido’, y su reproducción da testimonio de su existencia como un rastro, como una *huella*.

Por otra parte, la reproducción mecánica no afecta el estatus de la obra en su esencia, sino en sus manifestaciones y condiciones de recepción que, a su vez, alteran y reorientan el alcance y la significación de la obra.

Pero para ello la obra debe seguir siendo, según palabras de Hölderlin, esa *catástrofe de sentido* (1966) irreductible a la comunicación, *a fortiori*, si ésta se fundamenta, como ocurre hoy, en los formalismos lógico-matemáticos. Su sentido es aquello que escapa, que circula como los fluidos y coquetea con el aire y la nada, condición que Mallarmé o Yves Klein supieron poner tan bien en evidencia.

No obstante, la técnica, en la medida en que ella es *el tiempo* (Stiegler, 1999, octubre), cambia el arte y cambia también la manera de percibir su historia. Como escribiera Hans Bellting:

La existencia misma del arte ya no puede darse por sentada sin que uno se pregunte cómo apareció y para

voie de retour et la mise en œuvre d’émetteurs puissants, fonctionnant régulièrement) et cadre d’usage (dans ce cas, les auditeurs doivent adopter des usages sans rapport avec la pratique de la radio par les sans-filistes). Comme dans tout alliage, la force d’articulation repose sur le fait qu’on ne peut plus retrouver les composantes initiales dans le produit final ⁶.

Une telle approche peut difficilement s’appliquer à la sphère de l’art, mais elle indique au moins une direction de recherche qui pourrait utilement être explorée à propos du musée et de l’usage qu’il fera des nouveaux espaces et support multimédia qu’il s’agit pour lui d’organiser.

Dans l’art, la part d’incertitude, de «bruit», de contingence, est bien plus importante que dans d’autres domaines abordés par la pensée, domaines plus «fermés», comme, par exemple, le jeu d’échecs. L’art plastique résiste aux modèles et continue de vouloir les objets, malgré la puissance des modèles à l’œuvre dans la synthèse numérique. Il s’oppose à la «reproduction» numérique plus encore qu’à la reproduction mécanique, car si celle-ci indique le déclin de la «valeur culturelle» qui reste attachée à l’œuvre au profit de sa valeur d’exposition, elle n’atteint pas cependant l’œuvre dans son essence. Car pour être reproduite, l’œuvre doit avoir été, et la reproduction atteste encore de son existence comme trace, comme arché.

Ou encore, la reproduction mécanique n’affecte pas le statut de l’œuvre dans son essence mais dans ses manifestations et ses conditions de réception, qui à leur tour en infléchissent et en réorientent la portée et la signification.

Mais pour cela, l’œuvre doit demeurer, selon le mot de HÖLDERLIN, cette catastrophe du sens ⁷ irréductible à la communication, a fortiori si celle-ci se fonde, comme c’est le cas aujourd’hui, sur des formalismes logico-mathématiques. Son sens est ce qui échappe, qui circule comme les fluides et flirte avec l’air et le rien, condition que MALLARMÉ ou Yves KLEIN ont si bien su mettre en évidence.

.....

6. Patrice FLICHY, «Technique et innovation. Les sciences sociales et l’innovation», Note en vue de l’Habilitation à Diriger des Recherches, Université Stendahl-Grenoble III, 1994, reprographié, 232 pages (cité par Bernard MIÈGE, in *La pensée communicationnelle*, PUG, 1995, p. 62). Ces perspectives ont été reprises par Patrice FLICHY dans *L’innovation technique, récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l’innovation*. Paris, La Découverte, 1995.

7. Friedrich HÖLDERLIN, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1966, p. 958.

qué. Tomar conciencia de que el arte alguna vez cumplió funciones distintas a las de hoy, o de que luego tuvo que abandonar ciertos medios de comunicación, hace pensar en un nuevo repertorio de temas para la investigación histórica en donde apenas ha comenzado a encontrar espacio. Hace tiempo que el arte fue considerado como un modo natural de expresión en cada época —principio cuestionado desde Hegel—; sólo restaba recontar su historia y celebrar sus éxitos, o bien deplorar su desaparición contemporánea. Ahora que ya no tenemos esa confianza en la presencia eterna de un arte inmutable, la curiosidad por los inicios de esa historia se justifica mucho más. (1989, p. 29)

En consecuencia, el arte y la comunicación se encuentran en una situación de cuestionamiento recíproco que no se reduce ni a los marcos actuales de pensamiento comunicacional ni a los de un pensamiento estético, excepto a aquel que iría más allá de una historia del arte.

Entre las tendencias actuales de pensar uno y otro campo en sus interacciones complejas, dos de ellas parecen abrir perspectivas prometedoras. La primera, aunque ya vieja, es la ya evocada Escuela de Constance y de Hans Robert Jauss. Para éste:

El papel particular que regresa, en la actividad comunicacional de la sociedad, a la experiencia estética,

Pourtant la technique, en tant qu'elle est le temps⁸, change l'art, et change aussi la manière d'envisager son histoire. Ainsi que l'a écrit Hans BELTING :

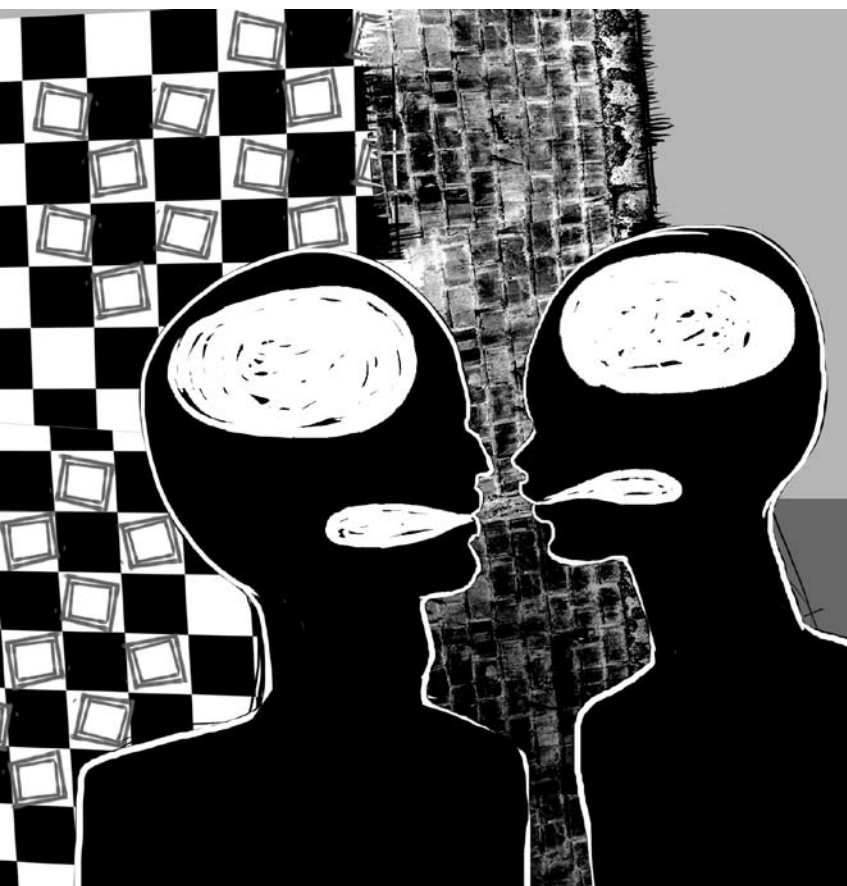
Même l'existence de l'art ne peut plus être tenue pour acquise sans qu'on se demande comment il est apparu et pour quelles tâches. La prise de conscience que l'art a autrefois rempli d'autres fonctions qu'aujourd'hui, ou qu'ensuite il a dû en abandonner certaines à d'autres media, suggère un répertoire neuf de sujets pour la recherche historique où il a à peine commencé à trouver place. Aussi longtemps que l'art fut considéré comme un mode naturel d'expression à chaque époque -- ce qui a été mis en question depuis Hegel -- il n'y avait qu'à raconter son histoire et célébrer ses réussites, ou encore déplorer sa disparition contemporaine. Maintenant que nous n'avons plus cette confiance dans la présence éternelle d'un art immuable, la curiosité pour les débuts de cette histoire est beaucoup plus justifiée ⁹.

De sorte que l'art et la communication apparaissent dans une situation de questionnement réciproque qui ne se réduit ni aux cadres actuels de la pensée communicationnelle ni à ceux d'une pensée esthétique, sauf celle qui irait au-delà d'une histoire de l'art.

Parmi les tentatives actuelles pour penser l'un et l'autre champ dans leurs interactions complexes, deux avancées paraissent ouvrir des perspectives prometteuses.

La première, bien que déjà ancienne, est celle, déjà évoquée, de l'École de Constance et de Hans Robert JAUSS. Pour ce dernier,

Le rôle particulier qui revient, dans l'activité communicationnelle de la société, à l'expérience esthétique, peut donc s'articuler en trois fonctions distinctes : préformation des comportements ou transmission de la norme ; motivation ou création de la norme ; transmission ou rupture de la norme. La théo-



8. Cf. Bernard STIEGLER, « Manifeste pour une écologie de l'esprit », *op. cit.*

9. Hans BELTING, L'histoire de l'art est-elle finie ?, *op. cit.*, p. 48.



se puede entonces articular en tres funciones distintas: preformación de conductas o transmisión de la norma; motivación o creación de la norma; transmisión o ruptura de la norma. La teoría estética de nuestro tiempo [...] ha puesto el acento casi exclusivamente sobre la función de ruptura, debido a su interés predominante en el papel emancipador del arte. Considera que la función social más prominente de la experiencia estética es privilegiar el suceso creador de novedad por encima de la repetición rutinaria de lo logrado, la negatividad y el vacío frente a toda reafirmación de valores establecidos y toda significación que se haya vuelto tradicional. Entre los polos de la ruptura y de la aplicación de la norma, entre la renovación de los horizontes en el sentido del progreso y la adaptación a una ideología reinante, el arte es intervenido en la praxis social a lo largo de los siglos que preceden su ascenso a la autonomía, ejerciendo toda una gama de acciones que podemos llamar comunicacionales, en el sentido restringido de acciones creadoras de normas. La estética de la recepción debería poder estudiar esa función de creación social del arte y formularla objetivamente en un sistema de normas

u horizonte de espera, si lograra apoderarse, allí donde el saber práctico y los modelos de comportamiento comunicacional se materializan, de la función mediadora que la estética ejerce entre ellos. (1987)

Mientras los propios artistas son llevados a repensar la función de *creación social del arte*, otras corrientes insisten en la necesidad de articular la relación entre arte, cultura y técnica desde una perspectiva distinta a la del determinismo técnico. Así, pues, algunas investigaciones tienden a analizar las interacciones entre la cultura y la técnica a la luz de esos mediadores, generalmente subestimados en los estudios de historia del arte, que son los mecenas o los coleccionistas (Simon, 1993). En ese mismo espíritu, el análisis que propone Elisabeth Esenstein (1991) del papel de la impresión en la difusión rápida de las tesis de Luther rompe con los modelos del determinismo técnico. Patrice Flichy anota:

Si bien ella [Esenstein] comparte con McLuhan la idea de que el paso del manuscrito al libro impreso

rie estética de notre temps [...] a mis l'accent presque exclusivement sur la fonction de rupture, en raison de son intérêt prédominant pour le rôle émancipateur de l'art. Elle a considéré que la fonction sociale la plus éminente de l'expérience esthétique était de privilégier l'événement créateur de nouveauté par rapport à la répétition routinière de l'accompli, la négativité et l'écart par rapport à toute affirmation des valeurs établies et toute signification devenue traditionnelle. Entre les pôles de la rupture et de la réalisation des normes, entre le renouvellement des horizons dans le sens du progrès et l'adaptation à une idéologie régnante, l'art est intervenu dans la praxis sociale tout au long des siècles qui ont précédé son accession à l'autonomie, en exerçant toute une gamme d'actions que l'on peut appeler communicationnelles, au sens restreint d'actions créatrices de normes. L'esthétique de la réception devrait pouvoir étudier cette fonction de création sociale de l'art et la formuler objectivement en un système de normes ou horizon d'attente, si elle réussit à saisir, là où le savoir pratique et les modèles de comportement communicationnel se concrétisent, la fonction médiatrice que l'esthétique exerce entre eux ¹⁰.

Si les artistes eux-mêmes sont conduits à repenser la fonction de «création sociale de l'art», d'autres courants insistent sur la nécessité d'articuler la relation entre art, culture et technique dans une autre perspective que celle du déterminisme technique. Ainsi, certaines recherches tentent-elles d'analyser les interactions entre la culture et la technique à la lumière de ces médiateurs généralement sous-estimés dans les études d'histoire de l'art que sont les mécènes ou les collectionneurs ¹¹. Dans le même esprit, l'analyse que propose Elisabeth ESENSTEIN du rôle de l'imprimerie dans la diffusion rapide des thèses de LUTHER ¹², rompt avec les modèles du déterminisme technique. Ainsi, note Patrice FLICHY:

.....

10. Hans R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1987 (bibliothèque des idées), p. 161.

11. Cf. Jean-Paul SIMON, « Médiations et histoire sociale de l'art », *Réseaux*, n° 66, CNET, 1993.

12. Elisabeth ESENSTEIN, *La Révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, La Découverte, 1991.

trastornó las formas de conocimiento, hace caso omiso de las transformaciones de la comunicación, elemento determinante de las mutaciones sociales en los tiempos modernos. [...]. Para ella, no existe una influencia directa, sino interacciones múltiples que intervienen de manera muy diferente según las circunstancias. [...] Las imprentas estaban en el centro de la actividad intelectual, estructuraban los reencuentros entre humanistas de diferentes nacionalidades que estaban en contacto con el impresor, en calidad de autores, traductores o lectores. [...] La evolución a la que asistimos es contradictoria. La imprenta le permitiría a la Iglesia Católica estandarizar la liturgia y hacer rígida su doctrina en la época de la Contra-reforma. Pero, simultáneamente, gracias a la lectura de la Biblia, las prácticas religiosas de los protestantes se vuelven autónomas. (1994, pp. 55-56)

La mediación cultural debe tratar de articular en su proyecto la relación entre ciertos mediadores *técnicos* y los artistas, en la medida en que ellos se presentan, más allá del modelo de autonomía, como mediadores culturales.

Así pues, algunos de ellos logran adaptarse hoy a esas paradojas de la era digital y de la cultura de la comunicación. En su trabajo, tratan de tener en cuenta el alcance de la autonomía estética al integrar en la obra misma esa doble articulación de los dos polos: *ruptura y realización de la norma*.

Se trata de problematizar, en la esencia misma de la obra pensada en su contexto social —compartido por etnoculturas y por la cultura de la comunicación globalizada—, las funciones mediadoras de la experiencia estética.

Apoyándose en los recursos mismos de lo digital, que aparecen a la vez como apoyo y como contexto global problemático, la obra manifiesta la necesidad de repensar las fronteras y las interacciones complejas que operan entre *técnica* y *cultura*. En este sentido, la obra lleva a un nivel superior de cuestionamiento los problemas que la vanguardia no ha cesado de reencontrar entre el arte como concepto y el arte como experiencia sensible, entre la distancia y la proximidad, entre la representación y la manifestación, entre el arte y la comunicación.

Tal es el caso de un artista como Orlan. Su obra cuestiona, de manera radical, la mediación corporal en la experiencia estética, tanto como el espacio digital (Hillaire, 2000). De hecho, el artista trata de escribir su vida, pero a partir de una escritura a flor de piel,

Si elle [Esenstein] partage avec MCLUHAN l'idée que le passage du manuscrit au livre imprimé a bouleversé les modes de connaissance, elle ne fait aucun cas des transformations de la communication l'élément déterminant des mutations sociales dans les Temps modernes. [...]. Pour elle, il n'y a jamais d'influence directe, mais de multiples interactions qui interviennent de manière très différente selon les circonstances. [...] Les imprimeurs se trouvaient au centre de l'activité intellectuelle, ils structuraient les rencontres entre humanistes de nationalité différente qui étaient en contact avec l'imprimeur, en tant qu'auteurs, traducteurs ou lecteurs. [...] Les évolutions auxquelles nous assistons sont contradictoires. L'imprimerie va permettre à l'Église catholique de standardiser la liturgie, de rigidifier sa doctrine lors de la Contre-Réforme. Mais simultanément, grâce à la lecture de la Bible, les pratiques religieuses des protestants vont s'autonomiser ¹³.

La médiation culturelle doit ainsi tenter d'articuler dans son projet la relation entre certains médiateurs «techniques» et les artistes en tant qu'ils se présentent eux-mêmes, au-delà du modèle de l'autonomie, comme médiateurs culturels.

Ainsi, certains d'entre eux réussissent-ils aujourd'hui à s'accommoder de ces paradoxes de l'âge numérique et de la culture de la communication. Dans leur travail, il s'agit de prendre en considération le dépassement de l'autonomie esthétique en intégrant dans l'œuvre même cette double articulation des deux pôles de la rupture et de la réalisation de la norme.

Il s'agit de problématiser, au cœur même de l'œuvre pensée dans son environnement social -- lui-même partagé entre ethnocultures et culture de la communication

.....

13. Patrice FLICHY, *op. cit.*, pp. 55-56.



donde su cuerpo se convierte en el lugar de la obra. Podríamos suponer, por estas razones, que Orlan detesta los escenarios, las pantallas, las mediaciones que se interponen entre él y el mundo; que privilegia lo directo, la no separabilidad entre la obra y la vida.

La escogencia de su cuerpo como material para la obra lo situaría más del lado de Artaud y su rechazo a los escenarios —su teatro de la crueldad encarna directamente esta no separabilidad entre la escena y la habitación, entre la presencia y la representación, entre la vida y la obra—, que del lado de Brecht y su multiplicación de escenarios y distancias.

Pero también encontramos a Orlan en este último campo: ocupa simultáneamente todos los terrenos de la experiencia estética de este siglo, con sus innumerables escenarios y soportes, como para elevar la contradicción a un nivel superior. Así, su trabajo tiene una dimensión criptográfica que viene a contradecir el deseo de acción directa del artista sobre el corpus social. El aspecto militante de su obra es menos directo de lo que parece: el mensaje transmitido tiene múltiples entradas —“soy hombre y mujer”— y cajones.

Esta obra opera por desvíos, mediante toda una estrategia de lo indirecto, de la opacidad y del abismo: encajonamiento de escenarios, unos dentro de otros —algunas de sus primeras obras resuenan a distancia con experiencias más recientes—, que reflejan, igualmente, los soportes que se manifiestan a través del tiempo y el espacio, el video y la pintura, las acciones y las representaciones, *in situ* y *en línea*, *in vitro* y *en vivo*, máscaras mayas e imágenes sintéticas. El trabajo de Orlan no deja de evocar el proyecto del museo imaginario, si bien éste es ese diálogo, ese *polylogue* entre las obras y las culturas que transforma, y entre unas y otras. Habría también algo de Malraux en sus autohibridaciones.

Orlan propone, entonces, una investigación sobre los tipos, los estándares y las normas. No se trata de decir “no a los estándares” en virtud del dogma contrario de la originalidad y la singularidad a toda costa, sino de mostrar cómo se fabrican los estándares. Corresponde a los estándares fijarse como valor absoluto, convertirse en criterio universal y en dogma. Al poner a jugar sutilmente, con sus autohibridaciones, unos estándares con respecto a otros, y desenrollar el hilo de los tiempos y los prototipos de belleza tal y como se exponen en la iconografía de varias culturas (Maya, Olmeca), Orlan relativiza el carácter de universalidad y de evidencia que se les atribuye a los estándares vigentes.

mondialisée -- les fonctions médiatrices de l'expérience esthétique.

En s'appuyant sur les ressources même du numérique, qui apparaît à la fois comme support et comme environnement mondialisé problématique, l'œuvre manifeste la nécessité de repenser les frontières et les interactions complexes qui opèrent entre «technique» et «culturel». En ce sens, elle porte à un niveau supérieur de questionnement, les problèmes que n'a cessé de rencontrer l'avant-garde, entre l'art devenu concept et l'art comme expérience sensible, entre la distance et la proximité, la représentation et la manifestation, entre l'art et la communication.

Tel est le cas d'une artiste comme ORLAN. L'œuvre d'ORLAN pose ainsi, et de manière radicale, la question de la médiation corporelle dans l'expérience esthétique, telle qu'elle se pose à propos de l'espace numérique ¹⁴. Il s'agit en effet, pour cette artiste, d'écrire sa vie mais à partir d'une écriture à fleur de peau, son corps devenant le lieu de l'œuvre. On pourrait supposer, pour ces raisons, qu'ORLAN déteste les cadres, les écrans, les médiations qui s'interposent entre soi et le monde, qu'elle privilégie le direct, la non-séparabilité de l'œuvre et de la vie.

Le choix de son corps comme matériau de l'œuvre la situerait plutôt du côté d'ARTAUD et son refus des cadres -- son théâtre de la cruauté incarnant directement cette non-séparabilité de la scène et de la salle, de la présence et de la représentation, de la vie et de l'œuvre -- que du côté de BRECHT et sa multiplication des cadres et des distances.

Mais on rencontre ORLAN aussi dans ce dernier camp : elle occupe simultanément tous les terrains de l'expérience esthétique de ce siècle, avec ses cadres et ses supports innombrables, comme pour élever la contradiction à un degré de plus. Ainsi son travail a-t-il une dimension cryptographique qui vient contredire la volonté d'action directe de l'artiste sur le corps social. Le versant militant de son œuvre est moins direct qu'il n'y paraît : le message délivré est à multiples entrées --» je suis un homme et une femme» -- et comme à tiroirs.

.....

14. Cf. Norbert HILLAIRE, Les paradoxes de Sainte Orlan, *Orlan, Monographie multimedia*, Paris : Ed. Jérigo, 2000.



Este trabajo es una manifestación de lo visible, pero en la experiencia de su distorsión y transfiguración en su expresión misma. Y es, entonces, una paradoja adicional a la de la obra de Orlan. Cuestiona, a la vez, la *fragilidad* de una experiencia entregada a la contingencia de una acción siempre arriesgada —como toda manifestación— de una palabra o de un verbo que emana de una carne (es la carne la que se hace verbo), y la *perennidad* de una escritura “exacta”, como lo es esa escritura digital del arte sobre la cual Orlan se cuestiona cada vez más. Una escritura semejante supone la entrega de una capa algorítmica y programática a la calculabilidad y a la estrategia tecnocientífica.

Toda la obra de Orlan es un proceso metamórfico y aparentemente contradictorio. Es una obra procesual, pero en un sentido bien distinto al que se le dio a esta palabra en cierta época. Aquí, el *trabajo en marcha* apunta no tanto a la vida de la obra —en tanto que ésta se negaría a la eternidad de los maestros y sólo se reconocería en el movimiento de su hacer— como a la manera en que la obra parece escribirse según un modeloseudomusical: en movimientos y partes más o menos rítmicas, más o menos ejecutadas con soltura, pero todos y todas relacionadas entre sí, en resonancia con esa totalidad que es la obra.

En este sentido, la obra de Orlan es reticular: es una trama, una malla, una red de hilos entrelazados que se pretende desenredar o desgranar como las cuentas de un rosario. El hecho de que la red universal sirva (entre otras cosas) de apoyo y de marco al progreso de la obra, y de que el hilo, la tela o el tejido sean parte del principio mismo de la noción de red tienen, en Orlan, más que un sentido metafórico. En efecto, Orlan cuestiona la tecnología, esa nueva catedral del futuro anunciado, y lo hace mientras señala la esencia misma de los problemas planteados por el desarrollo de las tecnociencias: la transgresión de los límites del propio cuerpo (en un momento en que se discute la procreación artificial), mutación profunda de la relación entre los sexos. Orlan se inspira en los modelos fundamentales del imaginario mariano (aun si éste está en decadencia, y *precisamente porque está en decadencia*) y en particular en aquello que, por ser vinculante, flexi-

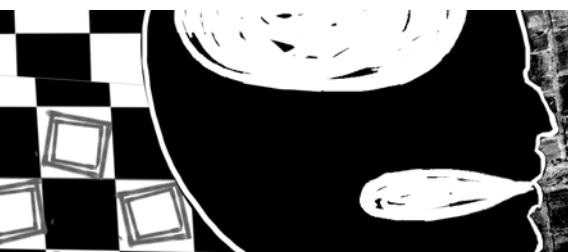
Cette œuvre opère par détours, par toute une stratégie de l'indirect, de l'opacité et de la mise en abîme : emboîtement des cadres les uns dans les autres -- certaines de ses premières œuvres résonnant à distance avec des expériences plus récentes -- réfléchissement également des supports se faisant signe à travers le temps et l'espace, vidéo et peinture, actions et représentations, in situ et on line, in vitro et in vivo, masques maya et images de synthèses. Le travail d'ORLAN n'est pas sans évoquer dès lors le projet du musée imaginaire, si celui-ci est bien ce dialogue, ce polylogue entre les œuvres et les cultures, qui métamorphose et les unes et les autres. Il y aurait ainsi du Malraux dans ses self-hybridations...

ORLAN propose ainsi une recherche sur les types, les standards et les normes. Il ne s'agit donc pas tant de dire : «non aux standards», en vertu du dogme contraire de l'originalité et de la singularité à tout prix, que de montrer comment les standards se fabriquent. Car c'est le propre des standards de s'afficher comme valeur absolue, de s'ériger en critère universel et en dogme, en doxa. En faisant subtilement jouer, avec ses self-hybridations, les standards les uns par rapport aux autres, en déroulant le fil des époques et des modèles-types de beauté tels qu'ils s'exposent dans l'iconographie de plusieurs cultures (Mayas, Olmèques), elle relativise le caractère d'universalité et d'évidence qui s'attache aux standards actuellement en vigueur.

Ce travail est ainsi une manifestation du visible mais dans l'expérience de sa défiguration et de sa transfiguration dans sa manifestation même. Et c'est alors un autre paradoxe encore que celui de l'œuvre d'ORLAN. Il interroge à la fois la fragilité d'une expérience livrée à la contingence d'une action toujours risquée -- comme l'est toute manifestation -- d'une parole, ou d'un verbe qui émane d'une chair (c'est la chair qui se fait verbe), et la pérennité d'une écriture «exacte», comme l'est cette écriture numérique de l'art dont se réclame de plus en plus ORLAN. Une telle écriture suppose qu'une couche algorithmique et programmatique soit livrée à la calculabilité et à la stratégie technoscientifique.

Toute l'œuvre d'ORLAN est ainsi un processus métamorphique et apparemment contradictoire. C'est une œuvre processuelle, mais dans un tout autre sens que celui qu'une certaine époque a donné à ce mot. Le work in progress, ici, ne vise pas tant la vie de l'œuvre -- en tant que celle-ci se refuserait à l'éternité des chefs-d'œuvre et ne se reconnaîtrait que dans le mouvement de son faire -- que la manière dont l'œuvre paraît s'écrire selon un modèle quasi musical : en mouvements et parties plus ou moins rythmés, plus ou moins enlevés, mais tous et toutes liés





ble, envolvente, nos libera de la problemática de la trama y del “arquetipo del tejido”.

Entre la tela y el lienzo, entre la acción y la representación,

la obra de Orlan busca esa nueva “verónica” que todavía nos cuesta trabajo discernir en el imaginario actual y la teoría de amenazas y promesas tecnocientíficas que lo acompañan. El uso que de ella hace en su obra de mediaciones técnicas actuales testifica que la comunicabilidad propia del arte se ha ausentado de la esfera mediática.

Tal es el caso de un artista como Jorge Orta. Orta dirige, en primera instancia, una verdadera investigación arqueológica, al recolectar, en diversas regiones, las cosas más simples de la vida a través de las cuales se manifiesta una cultura: vestigios, arena, objetos decorativos de todo tipo, piedras, artesanías, flores, frutas. Entre naturaleza y cultura, esos objetos le muestran al extranjero los elementos de un folclore.

A partir de este primer material, Orta procede, entonces, a un trabajo de metamorfosis (Hillaire, 1995). Con la ayuda de sus computadores, esas formas, esas figuras son en cierto modo “conmutadas” en una semiografía que conserva la memoria de los objetos fuente. Luego *proyecta* las imágenes de este “alfabeto”, pero ampliadas a las escalas del sitio, directamente sobre la superficie; sobre las laderas de Machu Picchu, por ejemplo. Su público son, en principio, los habitantes mismos; los objetos que le sirvieron de material inicial hacen parte de su ambiente familiar.

De este modo, las cosas se vuelven señales y las señales, cosas. Las cosas dan origen a una escritura. En este sentido, se alejan en la esfera de abstracción de las señales y pueden, por lo tanto, viajar y ser expuestas en otro lugar. Sin embargo, recontextualizada, esta semiografía tiene sentido a los ojos de sus destinatarios, puesto que está cargada del recuerdo de los objetos fuente. El artista se presenta aquí como un barquero entre las edades de una cultura. Su obra está basada en el lugar de la cultura a la cual se destina.

He aquí un trámite o transición que ejemplifica nuestra aproximación a la mediación cultural: los objetos que trata sólo pueden asirse en la doble perspectiva de un “haber estado allí” y de un “fuera de allí”, de una mediación entre el aquí del lugar de acogida y el

les uns aux autres, en résonance avec cette totalité qu'est l'œuvre. Ainsi, et dans ce sens-là, l'œuvre d'ORLAN est réticulaire : c'est une trame, une résille ou un réseau de fils entrelacés qu'il s'agit de dérouler ou d'égrener comme un chapelet. Que le réseau universel serve (entre autres) de support et de cadre au déroulement de cette œuvre, et que le fil, le textile et le tissu soient au principe même de la notion de réseau, cela, chez ORLAN, a plus qu'une portée métaphorique. ORLAN interroge en effet la technologie, cette nouvelle cathédrale du futur annoncé. Elle le fait en visant au cœur même des problèmes posés par l'essor des technosciences : franchissement des limites du corps propre (au moment où se pose la question de la procréation artificielle), mutation profonde du rapport entre les sexes. Elle s'appuie sur les modèles fondateurs de l'imaginaire marial (même si celui-ci est en déclin, et précisément parce qu'il décline), et en particulier sur ce qui, du lien, du liant, voire de l'enveloppe, relèverait d'une problématique de la trame et de «l'archétype du tissu».

Entre l'étoffe et la «toile», entre action et représentation, l'œuvre d'ORLAN est en quête de cette nouvelle «véronique» que nous avons encore de la peine à discerner, dans l'imaginaire actuel et la théorie de menaces et de promesses technoscientifiques qui l'accompagnent. L'usage qu'elle fait dans son œuvre des médiations techniques actuelles témoigne que la communicabilité propre à l'art ne s'est pas absentée dans la médiasphère.

Tel est encore le cas d'un artiste comme Jorge ORTA.

ORTA conduit d'abord une véritable enquête d'archéologue, en collectant dans des régions diverses les choses les plus ordinaires de la vie, au travers desquelles se manifeste une culture : vestiges, sable, objets décoratifs de toutes sortes, pierres, artisanat, fleurs, fruits. Entre nature et culture, ces objets font signe à l'étranger comme éléments d'un folklore.

Fort de ce premier matériau, ORTA procède alors à un travail de métamorphose¹⁵. Au moyen de

.....

15. Ces réflexions ont fait l'objet d'une réflexion dans un ouvrage publié sur cet artiste à l'occasion de la Biennale de Venise 1995 : Norbert HILLAIRE, « L'art de la ville monde », *Light messenger*. Jorge Orta, Paris, Ed. J. M. Place, 1995.



allá de la semiosfera. Si el artista interviene en el evento como mediador cultural es, ante todo, un *conmutador* entre un ambiente real y un paisaje de señales, donde ese lugar es el *referente* entre la singularidad del lugar y la universalidad de la semiosfera. Es toda una cuestión de relaciones entre el artista y la comunidad, entre el arte como manifestación o como *catharsis* y la obra como concepto. Lo único singular son los trazos necesarios para convertirse en universal.

Estos ejemplos muestran que la frontera entre el arte y la cultura se transforma: el artista ya no es ese solitario que dirige el mensaje universal de una obra a la comunidad de *actores de la sociabilidad*, entendidos como receptores pasivos que se reconocerían en esa obra. A la luz de sus experiencias, uno puede darse cuenta de que las condiciones de producción, la identidad, la recepción de la obra se desplazan y aparecen difícilmente legibles en las escenas de una estética tradicional, o al menos de una estética que no intentaría repensar el reencuentro entre el arte y la comunicación. Es, entonces, posible preguntarse si, en un contexto dado, dicha obra no podría alcanzar un estatus diferente. Guattari lo comprendía bien: “hacer funcionar una clase como una obra de arte”. ¿No podríamos imaginar la utilización de ciertas obras como manuales escolares?

Ese es precisamente el caso de la figura que ilustra *The File Room*, de Antoni Muntadas (1979-1998); esta enciclopedia de la censura, accesible en Internet, enumera por géneros, temas, países y épocas el conjunto de objetos y de obras censuradas a lo largo de la historia de la humanidad. Este trabajo podría, desde ahora, prestar un precioso servicio a los profesores de artes plásticas, de letras o de historia. Al mismo tiempo, plantea cuestionamientos no despreciables (a discutir posiblemente en ciertos departamentos de sociología o de estética), lo que podría llevar a considerar la especificidad (y la novedad) de ciertos tipos de mediación entre el arte, la cultura y la sociedad.

La realidad de las evoluciones contradictorias que se producen en las relaciones entre las obras, sus sopor-

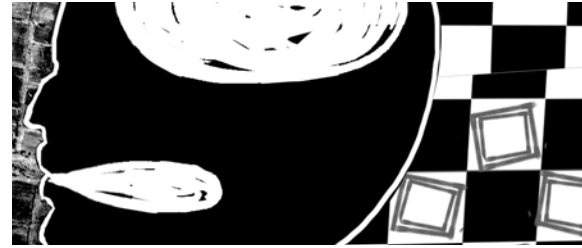
ses ordinateurs, ces formes, ces figures sont en quelque sorte “commutées” en une sémiographie, qui conserve la mémoire des objets-sources. Ensuite, il

“projette” les images de cet “alphabet”, mais agrandies aux échelles du site directement sur sa surface, par exemple sur les flancs du Machu-Picchu. Ses publics sont d’abord les habitants eux-mêmes et les objets lui servant de matériau initial font partie de leur environnement familier.

Ainsi, les choses deviennent-elles des signes et les signes des choses. Les choses donnent naissance à une écriture. En ce sens, elles s’éloignent dans la sphère de l’abstraction des signes et peuvent alors voyager et être exposées ailleurs. Mais, recontextualisée, cette sémiographie fait sens aux yeux de ses destinataires, car elle est chargée du souvenir des objets-sources. L’artiste se présente ici comme un passeur entre les âges d’une culture. Son œuvre est fondée dans le lieu de la culture à laquelle elle est d’abord destinée.

C’est là une démarche qui exemplifie notre approche de la médiation culturelle : les objets qu’elle traite ne peuvent être saisis que dans la double perspective d’un “déjà-là” et d’un “hors-là”, d’une médiation entre l’ici du lieu d’accueil et l’ailleurs de la sémiosphère. Si l’artiste intervient en l’occurrence comme un médiateur culturel, il est avant tout un commutateur entre un environnement réel et un paysage de signes dont ce lieu est le “réfèrent” : entre la singularité du lieu et l’universalité de la sémiosphère. C’est toute la question des rapports entre l’artiste et la communauté, entre l’art comme manifestation ou comme “catharsis” et l’œuvre comme concept. On ne garde du singulier que les traces suffisantes pour se commuer en universel.

Ces exemples montrent que les frontières entre l’art et la culture se transforment : l’artiste n’est plus ce solitaire adressant le message universel d’une œuvre à la communauté des acteurs de la sociabilité, entendus comme autant de récepteurs passifs qui se reconnaîtraient dans cette œuvre. À la lumière de ces expériences, on peut réaliser que les conditions de production, l’identité, la réception de l’œuvre se déplacent et apparaissent difficilement lisibles dans les cadres d’une esthétique traditionnelle, du moins d’une esthétique qui ne tenterait pas de repenser la rencontre entre art et communication. Il est alors possible de se demander si dans un contexte donné, telle œuvre



tes y el contexto social que las acoge invita, entonces, a ir más allá de la alternativa del mundo moderno y la autonomía del arte, sin liberarse —y realmente *poder* liberarse— de toda tentativa de pensar el arte en términos de función social.

Así, las instituciones de arte se ven a veces forzadas a demostrar un sentido pedagógico. Cada vez es más común ver las obras más herméticas presentadas con una nota explicativa. Hay allí una paradoja con respecto a la visión kantiana del arte, entendido como *sentido común*, que confirmaría el temor de Adorno a ver la esfera de la comunicación recubriendo la esfera del arte (citado en Lyotard, 1988). Pero la comunicación que se cuestiona aquí no debe confundirse con esa comunicabilidad que es inherente al arte mismo y que “es anterior a toda teoría de la comunicación”. Esa comunicabilidad es el sentimiento estético, el *sentido común* del que habla Kant.

La cuestión es, entonces, saber en qué medida esa comunicabilidad es todavía posible en el contexto de una mutación que ubica el concepto, el cálculo, por encima de la obra y que lo inscribe también por debajo de ella, en su transmisión. Couchot dice justamente que, en lo sucesivo, la ciencia infiltra el arte ya no desde afuera, sino desde dentro (2003, julio-diciembre).

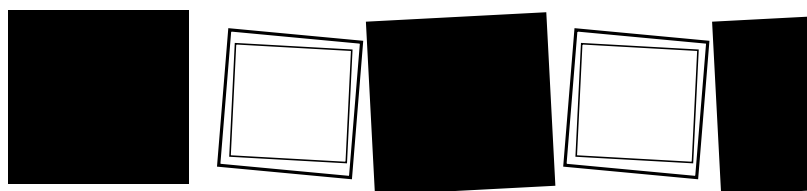
Por una parte, las tecnologías digitales evolucionan en el sentido de una naturalización de los modelos que les subyacen, de una *inmediación* (incluso si ésta es el producto de una mediación técnica cada vez más sofisticada), de una convivencia que termina por hacer olvidar el cálculo. Al mostrar la diversificación de las interfaces, la toma de poder de lo táctil a lo visible —aunque siempre hay algo de táctil en lo visible y de visible en lo táctil, como le demostró Merleau-Ponty—, la relegación del cálculo a un segundo plano.

Por otra parte, algunas obras están ligadas a la búsqueda de mediaciones entre las etnoculturas y la cibercultura, o entre las comunidades territorializadas y el ciberespacio.

Finalmente, y por efecto de la internacionalización, el mercado del arte contemporáneo contribuye también a ese alejamiento del público. El mercado universal y las necesidades de innovación permanente que condicionan su movimiento no dejan de tener consecuencias en la creación contemporánea: esta última debe adoptar ese principio de novedad. No hay duda de que, en este contexto, veremos esta estética de la interactividad que reposa sobre el soporte *inmediato* de la obra y del espectador, ese *estar en el medio* debe

ne pourrait accéder à un statut différent. GUATTARI entendait bien “faire fonctionner une classe comme une œuvre d’art” : ne pourrait-on donc pas imaginer l’utilisation de certaines œuvres en tant que manuels scolaires ?

Tel est précisément le cas de figure qu’illustre The file room d’Antoni MUNTADAS¹⁶: cette encyclopédie de la censure, accessible sur Internet, recense par genres, thèmes, supports, pays, époques, l’ensemble des objets et des œuvres censurés dans l’histoire de l’humanité. Ce travail pourrait d’ores et déjà rendre de précieux services aux professeurs d’arts plastiques, de lettres ou d’histoire. En même temps, il pose des questions non négligeables (à traiter éventuellement dans certains départements de sociologie ou d’esthétique), pouvant



conduire à envisager la spécificité (et la nouveauté) de certains types de médiation entre art, culture et société.

La réalité des évolutions contradictoires se produisant dans les relations entre les œuvres, leurs supports et le contexte social qui les accueille, invite donc à se porter au-delà de l’alternative du monde moderne et de l’autonomie de l’art, sans pourtant se dégager -- et en réalité pouvoir se dégager -- de toute tentative de penser l’art en termes de fonction sociale.

Ainsi, les institutions de l’art sont-elles parfois pressées de faire preuve de sens pédagogique. Il est de moins en moins rare de voir les œuvres les plus hermétiques présentées avec une notice d’explication. Il y a là un paradoxe au regard d’une vision kantienne de l’art entendu comme sensus communis, qui confirmerait la crainte d’ADORNO de voir la sphère de la communication recouvrir la sphère de l’art¹⁷. Mais la communication dont il est question ici ne doit pas être confondue avec cette communicabilité inhérente à l’art même, et qui “est

.....

16. Antoni MUNTADAS, <<http://www.thefileroom.org/FileRoom/documents/newhome.html>>.

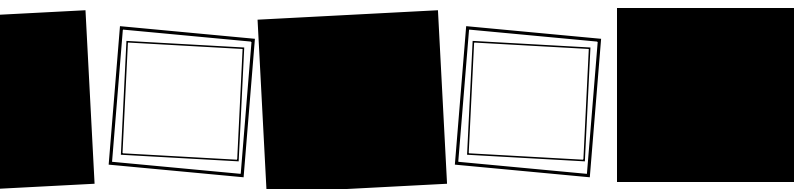
17. ean-François LYOTARD, *L’inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988. (Coll. Débats), p. 120.

pasar por la mediación ubicua de la red, ganar esferas cada vez más numerosas de la sociedad.

Con la interactividad, ya no es en “la aparición única de un lugar remoto, sin importar cuán cercano esté” que la obra tiene sentido y que surge el sentimiento estético, sino en este espacio dialógico, conmutativo e infinitamente abierto a sus intercambios con el espectador, esto es lo que lleva a la formación de un nuevo sentimiento de pertenencia de éste y a una paradójica “relocalización de la obra”.

En consecuencia, el espacio ubicuo de las redes y la interactividad han llevado a algunos investigadores a repensar la mediación cultural.

Si hacemos referencia a lo dicho por Bernard Lamizet (2000), encontramos que hay cinco modos de



definir la experiencia de mediación cultural: la experiencia social (o la compañía), la experiencia estética (o el placer), la experiencia didáctica (o el conocimiento), la experiencia simbólica (o la interpretación) y la experiencia política (o la adhesión).

Aunque estos *modos mayores* parecen válidos en principio, es importante tener en cuenta el hecho de que al interior y entre estos modos fundamentales surgen nuevas zonas fronterizas y una manera como la cibercultura condiciona su actualización.

Tener en cuenta esta nueva cultura a la cual pertenecemos es, de aquí en adelante, una tarea que le incumbe a la investigación, más allá de una visión propia del universalismo de la modernidad. Dado que lo universal sólo existe en sus manifestaciones locales (Berque), no sabríamos fundamentar una aproximación a la mediación cultural en un método universal, como intentamos hacerlo en los campos de la arquitectura y el urbanismo. Entender la *mediación cultural* en términos de la continuidad y la creación renovada que el proceso destaca exigiría tener en cuenta tanto la contingencia de la realidad y de la diversidad de escalas espacio-temporales que le dan ritmo a la vida actual, como una mirada a lo universal reforzada por la cultura de la comunicación.

antérieure à toute théorie de la communication”. *Cette communicabilité est le sentiment esthétique, le sensus communis dont parle KANT.*

La question est donc de savoir dans quelle mesure cette communicabilité est encore possible dans le contexte d’une mutation qui place le concept, le calcul, en amont de l’œuvre et qui l’inscrit aussi en aval de l’œuvre, dans sa transmission. COUCHOT dit justement que la science infiltre l’art, désormais, non plus du dehors, mais du dedans¹⁸.

D’une part, les technologies numériques évoluent dans le sens d’une naturalisation des modèles qui les sous-tendent, d’une “immédiation” (même si celle-ci est le produit d’une médiation technique de plus en plus sophistiquée), d’une convivialité qui finit par faire oublier le calcul. En témoignent la diversification des interfaces, la montée en puissance du tactile dans le visible -- mais il y a toujours du tactile dans le visible et du visible dans le tactile, comme l’a montré MERLEAU-PONTY-- la relégation du calcul en tâche de fond.

D’autre part, certaines œuvres s’attachent à la recherche des médiations entre ethnocultures et cyberculture ou entre communautés territorialisées et cyberspace.

Enfin, sous l’effet de la mondialisation, le marché de l’art contemporain contribue aussi à cet éloignement du public. Le marché universel et les nécessités de l’innovation permanente qui conditionnent son mouvement ne sont pas sans conséquence pour la création contemporaine : celle-ci doit elle-même adopter ce principe de nouveauté. Il ne fait pas de doute, dans ce contexte, que nous verrons cette esthétique de l’interactivité, qui repose sur le rapport “immédiat” de l’œuvre et du spectateur, cette “immédiateté” dût-elle passer par la médiation ubiquitaire du réseau, gagner des sphères de plus en plus nombreuses de la société.

Avec l’interactivité, ce n’est plus en effet dans “l’unique apparition d’un lointain, aussi proche soit-il”, que l’œuvre fait sens et qu’advient le sentiment esthétique, mais dans cet espace dialogique, commutatif, et infiniment ouvert de ses échanges avec le spectateur, conduisant à la formation d’un nouveau sentiment d’appartenance de celui-ci et à une paradoxale “relocalisation de l’œuvre”.

Il reste que l’espace ubiquitaire des réseaux et l’interactivité ont conduit certains chercheurs à repenser la médiation culturelle.

.....

18. Edmond COUCHOT, « De la communication à la commutation. Médias et nouveaux « médias » », à paraître.

El enfoque *de trayecto* considera la cultura y la técnica como una apertura de espacios que no provienen del mismo mundo de referencia que los espacios anteriores. Es a este respecto que dicho enfoque parece iluminar la investigación sobre mediación cultural. Patrice Flichy (1991) logró demostrar que el espacio público no es un elemento intangible y que, desde finales del siglo XIX, en él se ha impuesto una especie de “vida juntos, pero no revueltos”, como Baudelaire (1976) lo expresa en sus *Cuadros parisinos*.

Por otra parte, con respecto a la brecha entre las artes mayores y las menores, que algunos creen ver reducir en nuestras democracias, existe todavía una cuestión en la que es importante evaluar los fundamentos y las implicaciones. Parecería que esta brecha está creciendo, en particular debido a los efectos de la internacionalización de la cultura y la economía. Entonces, nos apresuramos a movilizar los *mediadores culturales* para explicar a los *usuarios* de la cultura —si es posible, de una manera atractiva, casi lúdica— que un montón de carbón sobre un fondo blanco es una obra de arte (que además puede serlo). Sin embargo, el autor llamaría a su público potencial más a menudo a una experiencia inmediata de su obra, precisamente sin ninguna mediación, que adopte la forma de discurso, de acción o, incluso, de mercadeo turístico. Este ejemplo da testimonio de una especie de ruptura al interior mismo de las instituciones culturales.

Con la diseminación de mundos de referencia y de conocimientos, el fin de los grandes relatos verticales que fundamentan al sujeto moderno, la fragmentación de los territorios y, en fin, la pérdida de una confianza inmediata concedida al arte, nuestro mundo se presenta, en cierto sentido, como *clavado* a las únicas condiciones de espacio y tiempo, como lo expresó Hölderlin al escribir: “En el límite extremo del desgarramiento, lo único que queda son las condiciones del tiempo y el espacio” (citado en Lyotard, 1986, pp. 124-125).

Curiosamente, los únicos vectores de sentido alrededor de los cuales se aglutina a veces el *grupo humano* de los internautas son la preocupación por los virus, o por las ansias de poder de los grandes grupos económicos o políticos que avanzan evidentemente hacia el control, para regular lo anárquico. Los internautas, entonces, reclaman sin cesar y *en coro* que no se les prive de esta falta de sentido a la cual parecen adaptarse tan bien.

*Ainsi, si l'on se réfère à Bernard LAMIZET, cinq modes définiraient l'expérience de la médiation culturelle : l'expérience sociale (ou la fréquentation), l'expérience esthétique (ou le plaisir), l'expérience didactique (ou la connaissance), l'expérience symbolique (ou l'interprétation), l'expérience politique (ou l'adhésion)*¹⁹.

Si ces “modes majeurs” paraissent valides dans leur principe, il importe néanmoins de prendre en considération le fait que de nouvelles zones frontières se dessinent dans et entre ces modes fondamentaux, et la manière dont la cyberculture conditionne leur actualisation.

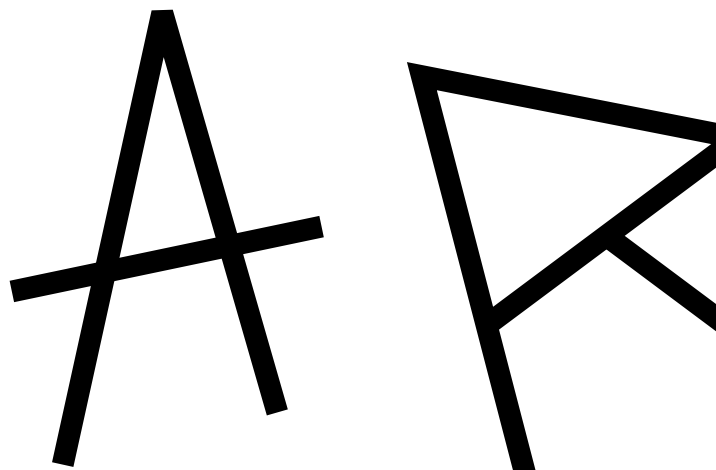
Prendre en compte cette nouvelle culture à laquelle nous appartenons désormais est une tâche qui incombe à la recherche, au-delà d'une vision propre à l'universalisme de la modernité. Étant donné que l'universel n'existe que dans ses manifestations locales (BERQUE), on ne saurait en effet fonder une approche de la médiation culturelle sur une méthode universelle, comme on avait tenté de le faire dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme. Comprendre la médiation culturelle en ce que le processus relève de continuité et de création renouvelée, exigerait que l'on tienne autant compte de la contingence de la réalité et de la diversité des échelles spatio-temporelles rythmant les vies actuelles, que de la visée de l'universel renforcée encore par la culture de la communication.

L'approche trajective, elle, envisage la culture et la technique comme ouverture d'espaces ne relevant pas du même monde de référence que celui des espaces antérieurs. C'est à ce titre qu'elle semble de nature à éclairer la recherche sur la médiation culturelle. Patrice FLICHY²⁰ a pu ainsi montrer que l'espace public n'est pas une donnée intangible et que, dès la fin du XIX^e siècle,

.....

19. Bernard LAMIZET, *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 272-273.

20. Patrice FLICHY, *Une histoire de la communication. Espace public et vie privée*, Paris, La Découverte, 1991, pp. 210-221.



La fórmula de Hölderlin puede entenderse como un grito de angustia, pero también como la promesa de una libertad, de un *sentido* que está por inventarse, puesto que ningún gran relato orientaría el movimiento ni proporcionaría la escena *a priori*. Dicho autor también diría que el sentido siempre se dibuja como un horizonte de espera, que aún existe puesto que falta ir en su búsqueda.

El modelo de la Internet *libertaria* de principios, con sus comunidades virtuales, podría tratar de compensar la decadencia del sentimiento de pertenencia en las sociedades desarrolladas y la crisis del espacio público. En este contexto, las artes de lo digital y de la interactividad y la apertura de nuevos espacios a la mediación cultural cobran todo su sentido: menos como tabla rasa que como respuesta, se fundó sobre una mediación técnica ubicua, según las necesidades de participación de los individuos y las comunidades en la creación de formas simbólicas de las cuales las industrias culturales los han *separado*. Pero este sentimiento cambió relativamente al habitar, de aquí en adelante, en un sujeto ubicuo, y avanzar en una “vida juntos, pero no revueltos” que se impuso en el marco del desarrollo de los medios masivos y las industrias culturales.

La pregunta sobre el sentido de pertenencia, como efecto y meta de la mediación, se plantea en nuevos términos. En efecto, involucra a un sujeto *expandido* que vive en varias escalas espaciales y temporales, libre tanto de vincularse a una comunidad como de ausentarse de ella. Pero cualquiera que sean esas aspiraciones comunitarias, no podríamos negar el carácter extremadamente fluido y efímero de las comunidades virtuales.

Este sujeto *nómada* se destaca por su posición: no se trata simplemente de la posición del ser humano frente a la alteridad radical, la cual supone una presencia y una comunidad territorializada. De hecho, ésta también se convierte en un nuevo modo de ser en un mundo fundamentado en la identidad y en la división de intereses comunes, o en una falsa identidad

*cet espace voit s'imposer une forme de "vivre ensemble séparément", ainsi que BAUDELAIRE l'exprime dans ses tableaux parisiens*²¹.

Par ailleurs, l'écart entre les arts majeurs et les arts mineurs que certains disent se réduisant dans nos démocraties, reste une question dont il importe d'évaluer les fondements et les implications. Il semblerait au contraire que cet écart aille croissant, en particulier sous les effets de la mondialisation de la culture et de l'économie. Ainsi, s'empresse-t-on de mobiliser les "médiateurs culturels" pour expliquer aux "usagers" de la culture -- si possible sur un mode attrayant, voire ludique -- qu'un tas de charbon sur fond blanc est une œuvre d'art (ce qu'il peut être d'ailleurs). Cependant, c'est le plus souvent à une expérience immédiate de l'œuvre que l'auteur appellerait ses publics éventuels, précisément sans aucune médiation, qu'elle prenne la forme de discours, d'action, voire de marketing touristique. Cet exemple atteste de la situation d'une sorte de rupture à l'intérieur même des institutions de la culture.

*Avec la dissémination des mondes de références et des savoirs, la fin des grands récits verticaux qui fondaient le sujet moderne, l'éclatement des territoires, et enfin la perte d'une confiance immédiate accordée à l'art, notre monde se présente, en un sens, comme "rivé" aux seules conditions de l'espace et du temps, ainsi que l'exprimait HÖLDERLIN écrivant : "À la limite extrême du déchirement, il ne reste en effet plus rien que les conditions du temps et de l'espace"*²².

Curieusement, les seuls vecteurs de sens autour desquels s'agrège parfois le "peuple" des internautes concernent soit les virus, soit les velléités de puissance de certains grands opérateurs économiques ou politiques s'avançant manifestement pour en obtenir le contrôle, en réguler le fourmillement anarchique. Les internautes n'ont alors cessé de réclamer en chœur qu'on ne les prive pas de ce défaut de sens dont ils paraissent si bien s'accommoder.

La formule de HÖLDERLIN peut alors s'entendre comme un cri de détresse, mais aussi comme la promesse d'une liberté, d'un "sens" qui reste à inventer, car nul grand récit n'en orienterait le mouvement et n'en fournirait le

.....

21. Charles BAUDELAIRE, *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976 (tome II, *Le peintre de la vie moderne*).

22. Friedrich HÖLDERLIN, cité par LYOTARD dans « Quelque chose comme : 'communication ... sans communication' », *L'inhumain*, op. cit., pp. 124-125.

que el individuo adopta. Eso explicaría el éxito de las transformaciones, fenómeno que demandaría por sí solo un estudio completo. Por lo tanto, las transformaciones y los roles, la mentira y la máscara son la verdad del ser humano; las culturas y las técnicas que él ha entrecruzado, la verdad de la semiosis y del teatro, sobre las cuales se establece el corte semiótico entre la escena y la habitación, la verdad de la ilusión que es preferible a la ilusión de la verdad.

Nos parece que la relación entre estas diferentes escalas sobre las cuales se construye nuestro espacio de sociabilidad y nuestra identidad plural se debe constituir en un eje fundamental de investigación. Las mediaciones técnicas y culturales de los lugares concretos llevan hoy el sello de este “universal sin totalidad”, según palabras de Pierre Lévy (1997).

En este sentido, Internet —y más globalmente los “no-lugares de la supermodernidad” de los que habla Marc Augé (1992)— no hace otra cosa que abrir un nuevo espacio a esa libertad inventada a finales del último siglo, al mismo tiempo que pone en su lugar las condiciones técnicas e industriales del reconocimiento del ser que trazan los contornos de la sociedad de masas y de la opinión pública, y que da inicio al reino de las multitudes, como bien lo previó Baudelaire al escribir: “Es un inmenso placer decidir habitar en el número, en lo ondulante, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y sin embargo sentirse en todas partes como en casa; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo” (1976, pp. 691-692).

Referencias

- Augé, M. (1992), *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Le Seuil.
- Bataille, G. (1979), “C’est une banalité...”, en *Tel Quel*, núm. 81.
- Baudelaire, Ch. (1976), *Ouvres complètes*, París, Gallimard.
- Bellting, H. (1989), *L’histoire de l’art est-elle finie?*, París, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Couchot, E. (1998), *La technologie dans l’art, de la photographie à la réalité virtuelle*, París, Nîmes, Jacqueline Chambon.

cadre a priori. Elle voudrait dire aussi que le sens se dessine toujours comme un horizon d’attente et qu’il existe encore, parce qu’il reste à venir dans sa quête.

Le modèle de l’Internet “libertaire” des débuts, avec ses communautés virtuelles, pouvait prétendre compenser le déclin du sentiment d’appartenance dans les sociétés développées et la crise de l’espace public. Dans ce contexte, les arts du numérique et de l’interactivité, l’ouverture de nouveaux espaces à la médiation culturelle prennent tout leur sens : moins comme une table rase que comme une réponse, fût-elle fondée sur une médiation technique ubiquitaire, aux besoins de participation des individus et des communautés à la création des formes symboliques, dont les industries culturelles les avaient “détachés”. Mais ce sentiment s’est relativement transformé car il habite désormais un sujet ubiquitaire et prend le pas sur le “vivre ensemble séparément” qui s’était imposé dans le cadre du développement des médias de masse et des industries culturelles.

La question du sentiment d’appartenance, comme effet et comme but de la médiation, se pose alors en termes nouveaux. Elle concerne en effet un sujet “expansé” et vivant à plusieurs échelles d’espace et de temps, libre de se lier à une communauté comme de s’en absenter. Mais quelles que soient ces aspirations communautaires, on ne saurait négliger le caractère extrêmement fluide et éphémère des communautés virtuelles.

Ce sujet “nomade” se caractérise notamment par sa position : ce n’est plus seulement celle de l’être humain placé devant l’altérité radicale, laquelle suppose la présence et la communauté territorialisée. En effet, elle se transforme aussi en une nouvelle modalité d’être au monde fondée sur l’identité de vue et le partage d’intérêts communs ou sur une identité d’emprunt que l’individu se donne. Ainsi s’expliquerait le succès des “avatars”, phénomène qui demanderait à lui seul une étude complète. Car les avatars et les rôles, le mensonge et le masque, sont la vérité de l’être humain, des cultures et des techniques qu’il a traversées, la vérité de la sémiologie et du théâtre, sur lesquels s’établit la coupure sémiotique entre la scène et la salle, la vérité de l’illusion qui est préférable à l’illusion de la vérité.

Penser la relation entre ces échelles différentes sur lesquelles se construit notre espace de sociabilité et notre identité plurielle, nous paraît devoir constituer un enjeu fondamental de la recherche. Les médiations techniques et culturelles des lieux concrets sont aujourd’hui marquées du sceau de cet “universel sans totalité”, selon les termes de Pierre LÉVY²³.

- (2003, julio-diciembre), “De la communication à la commutation: l’art et le web”, en Hains, R. y Long, R., “Art et Multimédia” [dossier], *Ligeia*, núms. 45, 46, 47 y 48, pp. 87-89.
- Dupuy, J. P. (1994), “Conférences Macy”, en *Aux origines des sciences cognitives*, París, La Découverte.
- Esenstein, E. (1991), *La révolution de l’imprimé à l’aube de l’Europe moderne*, París, La Découverte.
- Flichy, P. (1991), *Une histoire de la communication. Espace public et vie privée*, París, La Découverte.
- (1994), “Technique et innovation. Les sciences sociales et l’innovation” [Note en vue de l’Habilitation à Diriger des Recherches], Université Stendahl-Grenoble III.
- (1995), *L’innovation technique, récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l’innovation*, París, La Découverte.
- Hillaire, N. (1995), “L’art de la ville monde”, en *Light Messenger. Jorge Orta*, París, J. M. Place.
- (2000), “Les paradoxes de Sainte Orlan”, en *Orlan. Monographie Multimedia*, París, Jérikó.
- Hölderlin, F. (1966), *Ouvres*, París, Gallimard, La Pléiade.
- Jauss, H. (1987), *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard.
- Lamizet, B. (2000), *La médiation culturelle*, París, L’Harmattan.
- Lévy, P. (1997), *Cyberculture*, París, Odile Jacob.
- Lyotard, J. F. (1988), *L’inhumain, causeries sur le temps*, París, Galilée.
- (1986), “Quelque chose comme: ‘communication... sans communication’”, en *Art et Communication*, Osiris, pp. 10-17.
- Muntadas, A. (1979-1998), *The File Room* [en línea], disponible en <http://www.thefileroom.org/File-Room/documents/newhome.html>.
- Simon, J. P. (1993), “Médiations et histoire sociale de l’art”, en *Réseaux*, núm. 66, CNET.
- Stiegler, B. (1999, octobre), “Manifeste pour une écologie de l’esprit”, en *Art Press*.

En ce sens, l’Internet et plus généralement les “non-lieux de la surmodernité” dont parle Marc AUGÉ²⁴, ne font qu’ouvrir un nouvel espace à cette liberté qui s’invente à la fin du siècle dernier, en même temps que se mettent en place les conditions techniques et industrielles de “l’arraisonnement” de l’être, que se dessinent les contours de la société de masse et de l’opinion publique, et que commence le règne des foules, ainsi que l’avait bien vu BAUDELAIRE quand il écrit : C’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant, dans le fugitif et l’infini. Être hors de chez soi et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde²⁵

.....

23. Pierre LÉVY, *Cyberculture*, París, Odile Jacob, 1997.

24. Marc AUGÉ, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Le Seuil, 1992 (coll La Librairie du XXème siècle).

25. Charles BAUDELAIRE, *idem*, pp. 691-692.

