

CUADERNOS TEMATICOS  
3



## Nuevos soportes y tecnologías

Universidad de Bogotá  
Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Bellas Artes







# Nuevos soportes y tecnologías



Universidad de Bogotá  
JORGE TADEO LOZANO

Cuaderno Temático de la Facultad de Bellas Artes

Nuevos soportes y tecnologías / José Alejandro Restrepo... <et al.> –  
Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2000.  
68 págs.; il.; 21 cm. – (Cuaderno temático de Bellas Artes; N° 3).

ISBN: 958-9029-35-3

1. ARTE Y TECNOLOGÍA. 2. ARTE MODERNO – SIGLO XX. I.  
Restrepo, José Alejandro. I. Ser.

CDD-709.04'N964

---

© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano 2000

RECTOR  
Jaime Pinzón López

VICERRECTOR ACÁDEMICO  
Juan Manuel Caballero

DIRECTOR EDITORIAL  
Alfonso Velasco Rojas

DECANA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES  
Sylvia Escobar Osorio

ADMINISTRADOR DOCENTE  
Manuel Santana

COMITÉ EDITORIAL DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES  
Sylvia Escobar, Ana María Lozano y Manuel Santana

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN  
Carlos García con asesoría de Claudia Domínguez y César Garzón

COORD. EDITORIAL Y CORRECCIÓN DE ESTILO  
Andrés M. Londoño

ISBN 958-9029-35-3

# Contenido

Presentación.....	4
Autorretrato I..... Andrés García	7
Mal de ojo..... José Alejandro Restrepo	8
(Estado/medio)..... Gilles Charalambos	20
Autorretrato II..... Andrés García	25
Imagen..... Luz Marina Tréllez	26
<Cinema-Volta>..... Andrés Burbano	28
-/-/00..... Beatriz Eugenia Díaz	39
Oh tú, Suavissima Virga..... Alejandro Mancera	46
Nuevas formas, nuevas relaciones..... Santiago Rueda	48
Orlan..... Liliana González	57
Autorretrato III..... Andrés García	63
Los autores.....	64
Algo de bibliografía.....	66

# Presentación

Es claro que para acceder a la comprensión del hombre del Renacimiento se requiere conocer y revisar los presupuestos tras las leyes de la perspectiva, dado que la construcción de este espacio plástico reflejaba una imagen del mundo que abarcaba concepciones filosóficas, nociones de temporalidad y espacio, tanto como registros de comportamiento dentro del cotidiano, manejos del cuerpo y de la sexualidad. Nombres como los de Brunelleschi, Alberti y, desde otra esfera, el de Gutenberg, desde sus fronteras establecieron nociones, imaginarios, éticas y representaciones que se sostendrían activamente hasta hace relativamente corto tiempo.

Lo representativos que son estos nombres para ese período de tiempo, lo serán para el siglo XIX nombres como los de Niepce o Lumière. Desde cambios fundamentales en la concepción y transmisión de imágenes, ciertamente se transformaban mundos y concepciones de vida. Por otra parte, el hombre decimonónico se debatía entre una profunda fe en los relatos de progreso que se veían soportados por los desarrollos tecnológicos, pero igualmente, retrocedía con temor frente a lo que, sentía, era una intromisión pavorosa de la máquina en el espacio humano. La invención y posterior perfeccionamiento de esas dos máquinas extraordinarias, la fotográfica y el cinematógrafo, inauguraban esa era de la reproducibilidad técnica.

Pero igual, la presencia de máquinas que implementaban ya el uso de la electricidad proponían, frente a concepciones lineales del mundo, esquemas esferoidales y circulares, quizá rompiendo de forma más radical la representación del mundo. Así, siguiendo a McLuhan, esa transformación se deja ver en algunas de las propuestas de Cezanne y, desde luego, en los protagonistas de las vanguardias históricas.

Es así como, tras cambios técnicos, se pueden revisar y precisar cambios de sistemas de representación y, con ellos, cosmovisiones que se mutan. Si se quiere, cada tecnología marcaría en buena medida su propio sistema simbólico, una suerte de emblema del "espíritu de la época". Un ejemplo elocuente de ello y de una inmensa capacidad de supervivencia, es la manera tan sutil como drástica como la caja tipográfica establece el cuadrado y el rectángulo como formatos por excelencia, haciéndose presentes aún hoy, en los marcos de la pantalla de cine, el monitor del televisor o el mismo monitor del computador.

Estos Cuadernos Temáticos se ocupan de revisar un período transformado por cambios tecnológicos. En esta ocasión, las propuestas se enmarcan dentro de lo que podríamos denominar una primera ola de arte tecnológico, en la década de los años sesenta, marcada en este caso por

la presencia de la televisión en color y la videograbadora, y una segunda, establecida a partir de los años ochenta, que conforma un orden digital. Estos dos grandes núcleos incluyen una amplia producción artística desarrollada en diferentes fronteras desde las que, como soportes legítimos para la creación, se proponen el video y sus hibridaciones (video-instalación, video-performance, etc.); la fotografía digital; en el ámbito musical, la música electroacústica o la acusmática; respecto a la instalación, todo el rango de instalaciones que recurren a sistemas electrónicos; y referido al computador, propuestas que van desde la misma creación de software hasta creación de páginas en la internet o los quicktime.

Frente a este panorama que resulta tan amplio, aun cuando existe numerosísima bibliografía e información, desafortunadamente la mayoría de ella se produce fuera de las fronteras de América Latina. Consideramos que para que el país verdaderamente entre en una discusión activa en el mundo globalizado contemporáneo, debe comenzar a establecer desde su propio espacio reflexiones y pensamiento. Dejar de acudir a fuentes exógenas y, de alguna manera, empezar a producirlas; por otra parte, desde nuestras inmensas particularidades. Es por tal razón y para contribuir con esa creación de pensamiento, que se ha concebido este número de Cuadernos Temáticos.

La edición nace después de varios meses de preparación y pausa, durante los cuales hemos estado recibiendo y complementando los diferentes artículos que tienen que ver con el tema: los soportes y herramientas dispuestas ante el creador

de imágenes, pertenecientes a esa primera y segunda olas de arte tecnológico.

Frente a la evidencia de un arte contemporáneo reflexionado en su gran mayoría en inglés, con bibliografías que cruzan pensadores de Europa y Norteamérica, y que de continuo ignoran otros interlocutores, creemos que parte del remedio a este estado de cosas es la creación de pensamiento desde diferentes orillas y geografías, articulando y reflexionando las últimas tendencias, proponiendo un discurso cualificado y académico que, ante estructuras artísticas en período de cambio, replantee términos, y cree otros nuevos, desde luego. A nuevas expresiones artísticas, nuevo lenguaje.

Teniendo lo arriba expuesto y precisamente proponiendo llevar a cabo un aporte, se planteó la necesidad de trabajar sobre el tema esas nuevas ecologías de la imagen, que como se planteó más arriba, sin lugar a dudas permean nuestros imaginarios, crean públicos, así como públicos modelan lenguajes. Para desarrollar la publicación, se invitó a especialistas de diferentes disciplinas para que, desde sus especificidades, hablaran acerca de una de las posibles manifestaciones del arte de hoy. Los textos son, como era de esperar y de desear, tan disímiles como destacados, pasando por aquel que propone una suerte de recorrido historiográfico en torno a la imagen, aquel otro que utiliza unos recursos y un lenguaje muy contemporáneo, o aquel último que se plantea prácticamente como objeto artístico tanto como de reflexión.

Igualmente, queremos señalar otra de las características de este número. Hemos invitado a participar a estudiantes y recién egresados de la Facultad de Artes. Ellos han llevado a cabo su aporte por medio de objetos gráficos, los cuales poseen la misma jerarquía y capacidad propositiva que los textos, no a partir de la letra, a partir de la imagen. Por último, están atestigüadas las actividades académicas de la Facultad, por medio de un espacio dedicado a presentar el producto de una investigación semestral.

Esperamos que esta edición pueda contribuir activamente a la reflexión sobre el tema desde textos que estimulen y provoquen otras nuevas escrituras y ensayos.

#### COMITÉ EDITORIAL





**ANDRES  
GARCIA**

"PIS"



**CARLOS  
TRIBIÑO**

"TRIBI"



**CAMILO  
TORRES**

"CAT"

# IN TITULO

UNA PRODUCCION DE **ANDRES GARCIA** ESCRITO POR **RENE E LAJAN** Y **ROCASTAÑEDA** CARACTERIZACIONES DE **CAMILO TORRES**, **STOPAGA**, **CARLOS TRIBIÑO**, **COM**, **ANDRES HUMBERTO GARCIA** ASESOR DE IMAGEN **RENE CASTAÑEDA** AGRADECIMIENTOS A **CARLOS TRIBIÑO**, **OMANBI** POR **ELESTUDIO**, **RENE CASTAÑEDA** POR **EL COMPUTADOR** ASESORES **GERMANTOLOZA**, **MARIO OPAZO** DIGITALIZADO EN **CREATIVE INFRA 24** DIRECTOR GENERAL PRODUCTOR **ANDRES GARCIA LAROTA**



Mal de ojo Mal de ojo Mal de ojo Mal de ojo



# Mal de ojo

José Alejandro Restrepo

*“No te harás imágenes ni ninguna semejanza. No te postrarás ante ellas ni les darás culto”.*

Éxodo, 20: 3-17

*“Si se suprime la imagen, no sólo se suprime a Cristo, sino que es el universo entero el que desaparece”.*

Nicéforo el Patriarca

Una primera observación tiene que ver con una cierta línea dentro de la historia del arte, y particularmente dentro de la historia de la pintura, que va a tener término de una manera bastante paradójica y extraña. Podríamos comenzar a situarla a partir de Cezánne, y de cómo el espacio

representativo comienza a desprenderse de la experiencia de la visión pura, de la visión fisiológica, para comenzar un proceso lento de abstracción, pasando por Braque, la experiencia de Mondrian, de una radicalísima abstracción, de descomposición de lo que es la naturaleza, y llegando

al interesante caso de Malevich, donde también, por un proceso de radicalización en cuanto a la síntesis vamos a llegar a extremos como son, hacia 1913 y 1917, Negro sobre negro y Blanco sobre blanco.

Blanco sobre blanco plantearía una especie de límite en una cierta direccionalidad de la historia de la pintura. Paradójicamente se trata de un equivalente a la superficie reflectiva (lo que es la pantalla). A partir de esa perspectiva de la historia de la pintura, un proceso máximo de síntesis nos va llevando (y no de una manera sincrónica, sino más bien metafórica) al encuentro de la pintura con una especie de límite que se asimila más a la experiencia de la proyección cinematográfica, donde se van a reflejar de aquí en adelante las imágenes. Una superficie reflectiva (de reflexión), una tela de proyección y, de alguna manera, una especie de muerte de la pintura.

Así lo ven los contemporáneos de Malevich en los años 20, toda la vanguardia rusa y artistas como Kandinsky. Lo que sucede aquí va a ser muy interesante, porque no es solamente este punto de no retorno en pintura, sino que también va a ocurrir un desplazamiento geográfico y conceptual muy clave, y es el desplazamiento del Oeste al Este. La vanguardia pasa de París a Moscú, y esto conlleva también a un desplazamiento de un principio latino a un principio eslavo, que implica también un desplazamiento de lo material a lo espiritual (cuando hablo de espiritual, estoy citando directamente a Kandinsky, estoy hablando de los años 20; no confundir con Nueva Era). Sobre todo, parece importante el desplazamiento que se va a efectuar de la imagen al icono; vamos a presenciar el cambio de un universo de signos, del universo del parecer, de la ilusión, del ver, al universo del icono, que es el universo del símbolo, el universo de la esencialidad. Es el universo del creer más que del ver y sobre todo –de nuevo volvemos al Blanco sobre blanco– la diferencia clave entre la imagen y el icono como dos teorías de soportes completamente diferentes.



Aparece el icono y aparece la Verónica, la Vera Icona (etimológicamente, la “imagen verdadera”). La Verónica o la Vera Icona, es esta imagen no hecha por la mano del hombre, sino imagen impresa. Es el famoso sudario o lienzo, es una imagen reflectiva, es una imagen no representada. Esto lo que hace es inscribir la presencia de una experiencia, lo que es radicalmente diferente a lo que ha sido el postulado de la representación dentro de la tradición occidental, como copia de un objeto del mundo exterior. Esta Verónica nos ubica dentro de una problemática que sucedió hace mucho tiempo, en el siglo VIII, y que fue una pugna radical, y mortal, entre los adoradores de la imagen y los que piensan que la imagen no puede adorarse. Es interesante retomar ciertos conceptos, ciertas discusiones que se generaron en Bizancio en esa época, porque me parece que tienen actualidad (sin retomarlos literalmente y sin fundamentalismos). Quiero proponer algún tipo de



lectura o de relectura de este tipo de fenómenos. Primero que todo, el problema de aquel entonces: ¿se puede o no se puede representar a Dios? ¿Es posible representar con elementos finitos aquello que es infinito? Los que decían no, los iconoclastas, argumentaban que adorar una imagen era caer en la idolatría, que era imposible representar a Dios; y los iconófilos argumentaban lo contrario, que se trataba de un mundo de transfiguración, de metamorfosis. Al contrario de los iconoclastas, los iconófilos argumentaban que incluso se trataba de aceptar el problema de que Dios efectivamente reencarnó. Aceptar la imagen equivaldría a decir que Dios reencarna, y si acaso una postura iconoclasta rechazara esta posibilidad de la imagen, lo que estaría rechazando implícitamente sería también la resurrección, sería rechazar también la encarnación a través de la representación. Lo que

implica esto a nivel ontológico, o a nivel de esas discusiones llamadas bizantinas, es que si rechazamos la representación, de alguna manera estamos rechazando nuestra propia encarnación. La posición iconófila más radical es que si rompemos la imagen de Dios, lo que hacemos es destruir el universo entero, porque el sustento del universo entero es la imagen.

Estas discusiones, que son de tipo religioso-ontológico-artístico, tienen que ver mucho con problemas actuales, con problemas de hoy en día, y es porque evidentemente la imagen no es inocente y el manejo de las imágenes mucho menos. Hay un problema de poder: quién es el dueño de las imágenes, y a quién le conviene una postura iconófila y a quién no le conviene una postura iconoclasta. Dentro de esta historia larga y sangrienta (porque a través de este tiempo ha

habido muchos muertos y muchos crímenes) hubo una gran cantidad de ídolos que se han destruido y otras imágenes que han perdurado. Fundamentalmente, hemos asistido a una guerra de imágenes, y creo que seguimos estando en medio de esta guerra y en medio de estas cuestiones: ¿a quién sirven las imágenes? ¿Cuáles imágenes? ¿Quiénes son los amos de las imágenes? Por supuesto, hay hitos muy recientes, muy interesantes, de cómo la imagen y la guerra han estado tan íntimamente ligados: cómo la guerra del Golfo Pérsico fue íntegramente transmitida por televisión, o cómo los bombardeos de la OTAN en Kosovo, o cómo el conflicto en Colombia es mediatizado por la televisión. Fenómenos tan interesantes como, por ejemplo, cómo en las actuales conversaciones de paz se ve en todos los encuentros a un guerrillero empuñando su Handicam. Porque esta guerra implica nuevas estrategias, también implica un equilibrio táctico, y ese equilibrio táctico implica un manejo de las imágenes. Estamos de lleno en una guerra, en un problema de guerra y una guerra de imágenes, así como Gruzinski llamó a un libro suyo La guerra de las imágenes. Desde Cristóbal Colón hasta Blade Runner.<sup>1</sup> De aquí que la Vera Icona, la Verónica, sea verdadera justamente por eso, porque tiene poder. Ahí radica su verdad, de ahí también que la reflexión sobre las relaciones entre poder y mirada sean tan actuales.

Volviendo al problema de imágenes verdaderas, que tiene mucho que ver con problemas religiosos, el marxismo en su momento más álgido también se preocupó mucho, como

todo fundamentalismo, por este problema. Un ejemplo interesante es el de Godard en su época de militancia más radical, en los años 60, quien a través de un grupo que se llamó Vertov, estaba propugnando por que el cine tenía que ser un cine directo, un cine ligado a las causas populares; había que hacer documentalismo, y eso implicaba no solamente una serie de transformaciones de tipo semántico, de lenguaje cinematográfico, sino también dismantelar toda una jerarquización de poderes dentro de la realización de una película, como desmitificar la vanidad y la prepotencia del director, del artista. Godard dice: "nuestra tarea de cineastas marxistas-leninistas consiste en adecuar sonidos ya correctos a imágenes aún falsas". Esas imágenes aún falsas habría que asociarlas de nuevo con esa Verónica; ¿cuáles son las imágenes falsas? ¿Cuáles son las imágenes verdaderas? ¿Cuál es la Vera Icona? Esta imagen falsa justamente desde la perspectiva marxista se convierte en falsa porque pasa a través de un tamiz, de un filtro que es la ideología, por excelencia la falsa conciencia que tergiversa una imagen y la convierte en falsa imagen. No deja de ser interesante cómo Godard habla de "sonidos ya correctos". ¿Podríamos pensar que hay audio "correcto"? ¿Que hay audio "verdad"? ¿Que hay sonido "verdad" y sonido "falso"? Una cosa interesante relacionada con los iconos bizantinos es que no solamente eran imágenes sino también eran sonido, porque muchos de ellos traían textos, inscripciones que había que leer fonéticamente. Nuestra cultura contemporánea ha establecido una ecuación bastante dudosa, bastante equívoca, que liga la imagen con la realidad y la realidad con la verdad. Todo lo

1. Serge Gruzinski, La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

que pase por la imagen es susceptible de ser realidad y todo lo que sea realidad es verdad. Pero volvemos a la pregunta inicial, quién es el amo de las imágenes, y segundo, de qué realidad estamos hablando, si la realidad de todas maneras no es sino una convención, la realidad es un botín político, la realidad es una categoría tecnocultural. Quizá mientras busquemos la realidad lo que encontraremos seguramente será el máximo grado de irrealidad, por ejemplo, en la sociedad del espectáculo generada por los medios. Nuestra sociedad contemporánea es una sociedad eminentemente visual, es la sociedad del consumo visual, tenemos ojos por todos lados, hasta el culo tiene su propio ojo, el ojete llamado eufemísticamente, el esfínter fractal. Pero a cada ojo, su mal de ojo. El ojo es ese pequeño órgano que difícilmente nos atreveríamos a comer, a no ser que fuésemos caníbales (pura *delikatessen*, decía Stevenson).

Habría que analizar dentro de las mismas artes visuales algún recorrido, muy a vuelo de pájaro, en el que veríamos cómo algunos artistas plásticos se han ocupado —no tanto por la imagen, o por lo menos provisionalmente— por explorar algún tipo de experiencia más ligada al problema del sonido, más ligada al problema de la música, y también cómo ciertos músicos han explorado otras posibilidades de trabajar el sonido ligado a problemas y experiencias de imagen. Simplemente quisiera hacer un recorrido muy rápido con ciertos hitos que marcan un derrotero interesante y aún mucho por explorar, aún mucho por desarrollar, como por ejemplo, el piano de Scriabin, piano acondicionado a partir de colores; las experiencias de Arnold Schoenberg, también como pintor y como músico; las experiencias tanto

de Kandinsky como de Klee como músicos ellos mismos; Mondrian y sus composiciones con las bases matemáticas de la música; Duchamp y sus erratos musicales; Kurt Schwitters con su sonata *Ur*; Man Ray con su cantidad de objetos sonoros y cine experimental; Satie con su música de amoblamiento, predecesor directo de la ambientación y de la instalación sonora; Marinetti y todo el movimiento futurista como los iniciadores de una poesía fonética y una poesía visual; Russollo con todos sus instrumentos y sus máquinas de ruido, el antecesor directo de la música concreta y posteriormente de la música electroacústica; todo el dadaísmo a partir de las veladas donde se reunían una cantidad de manifestaciones no convencionales, con su heredero posterior, el movimiento Fluxus, donde aparecen una cantidad de personajes muy importantes para el performance, la música directa, la música de acción; John Cage, ligado a las experiencias de Fluxus y a otro tipo de aplicación y otro tipo de metodologías de aprehender otro tipo de músicas, con otro tipo de herramientas y otro tipo de estrategias creativas; Beuys, quien participó también ocasionalmente con el grupo Fluxus y también empecinado en obnubilar y en neutralizar este bombardeo de ideologías de la televisión como aparato político, económico y cultural; y por supuesto, Nam June Paik, pionero en el video-arte, con sus experiencias de música directa, con sus trabajos con Charlotte Moorman y otra cantidad de personajes mucho menos conocidos pero igualmente interesantes, como músicos de acción como George Brecht o La Monte Young, que después tendría mucho más renombre como músico minimalista; pero también otros músicos como Stockhausen y Mauricio Kagel, que incursionan dentro de una especie de

teatro musical; los happenings; escultores como Tinguely, como Takis, que construyen máquinas que hacen sonidos y sus experiencias dinámicas de ruido; como Calder, que participa en conciertos en vivo donde los músicos tocan sus móviles y sus esculturas. Los mismos artistas cinéticos también participan dentro de estas experiencias acústicas, pero también instalaciones sonoras como las de Neuhaus, radio-arte, objetos sonoros, experiencias de psicoacústica, hasta llegar al video-arte, al video-performance, a la video-danza y a la video-instalación.

Quiero detenerme un momento en una video-instalación muy particular. Es un trabajo de Bill Viola, de 1983, que se llama Habitación para san Juan de la Cruz. Aquí podemos encontrar una coyuntura o un entrecruzamiento de elementos bien interesantes. Esto es una pequeña celda, tiene el piso cubierto de tierra, hay un audio donde se escuchan unos poemas de san Juan de la Cruz y aparece una pequeña imagen en video, que seguramente tiene algo que ver con el paisaje que se apreciaba desde allí. En el caso de Bill Viola, no es extraño que haya escogido trabajar con san Juan de la Cruz. Sus experiencias y todo su desarrollo tiene fuertes contenidos de tipo místico, en el sentido de ruptura de esquemas de percepción ordinaria e ingreso a todo tipo de percepción extraordinaria, a través de técnicas del cuerpo, pero también tiene que ver con experiencias muy directas, muy perceptuales, como son las experiencias del desierto, ese lugar privilegiado para ese tipo de encuentros místicos (pensar en Zaratustra, en don Juan Matus). La experiencia para estos místicos, nos sugiere una

interpenetración de los sentidos y una serie de experiencias sinestésicas entre el ver y el escuchar, entre el sentir y el oír; entre el ver y el no ver, que me parecen muy sugestivas y que se ubican en el centro mismo de la problemática del video. San Juan de la Cruz es un místico, un poeta que habla de cierto tipo de experiencias paradójicas con respecto a los sentidos, como hablar de músicas calladas, hablar de soledades sonoras, y de un encuentro particularmente interesante: el encuentro que hay entre el sonido y la voz. Dice san Juan de la Cruz: "como en el aire se sienten dos cosas, que son el toque y el silbido o sonido, que corresponden a sentimientos de deleite y a la inteligencia misma".

Es importante recordar que dentro de la tradición cristiana, lo primero, el comienzo, fue el Verbo.

La voz no solamente habla, sino que también la voz toca. Tendríamos entonces esa doble posibilidad del sonido como materia que toca y el sonido como voz que dice, que habla. El

hálito o el sople también ha sido constante para muchas culturas. No solamente Dios le dio vida al hombre por su sople, sino que en otras culturas, como la cultura Bantú, por ejemplo, existe una misma palabra para hablar de viento y de espíritu, y en las tradiciones chamánicas africanas, como en las mismas tradiciones chamánicas americanas, el valor, la fuerza, la importancia y eficacia simbólica del chamanismo, están casi centrados en el poder de la palabra, en el poder de su fonética. En hebreo, la palabra Dios, "Dabar", significa sonido. Reconocemos ese poder de la voz, poder del sonido, no solamente en ese sentido iniciático, sino también en la misma comunicación ordinaria y cotidiana, donde a través de una inflexión de



voz, por ejemplo, podríamos adivinar una intencionalidad, un estado psicológico o un estado de ánimo. Nietzsche se refiere a este fenómeno así: “el oído es el órgano del miedo. No pudo desarrollarse tan ampliamente de no haber sido en la noche o en la penumbra de los bosques y cavernas oscuras. De ahí el carácter de la música, arte de la noche y de la penumbra”.<sup>2</sup>

Volviendo a san Juan de la Cruz, quisiera detenerme sobre algo intrigante: “la unión del sonido y la voz, así como en el aire se sienten dos cosas, que son el toque y el silbo o sonido, que corresponden a sentimientos de deleite y de inteligencia”. Está el deleite y está la inteligencia, está la sensualidad y está el intelecto. Llama mucho la atención este concepto de la “inteligencia”. Otra cita dice: “así como el toque en el aire se gusta con el sentido del tacto, la inteligencia de tales virtudes de Dios se sienten en el oído del alma que es en el entendimiento”.

Pero, ¿cuál inteligencia? ¿Cuál entendimiento? Estamos en un territorio bien interesante y bien complejo, en donde se relaciona la “inteligencia” con la música; relaciones bastante complejas, incluso bastante ambiguas y muchas veces tendenciosas. Un ejemplo, tomado del periódico el año pasado, dice: “MOZART HACE RATAS INTELIGENTES. Un equipo de investigadores de la Universidad de Wisconsin puso música de Mozart a ratas preñadas y luego a sus crías durante dos meses; luego entrenaron a las ratas para que atravesaran un laberinto en busca de recompensas comestibles. Las

ratas que crecieron escuchando a Mozart completaron el recorrido con mayor rapidez”. Entonces, ¿qué es eso de “inteligencia”? ¿De qué tipo de inteligencia estamos hablando? Pasa con la inteligencia lo mismo que con la realidad: es una convención, la inteligencia también es ideológica, es una ideología, la inteligencia es una construcción cultural. Segunda inquietud: Mozart no tiene la culpa de las conclusiones de este experimento, como las ratas tampoco tienen la culpa. ¿Por qué Mozart? Mozart ha sido asimilado por la burguesía como la música por excelencia, bien pensante, bien construida, impecablemente hecha, tranquilizante (no es culpa de Mozart, por supuesto), y habría incluso que ver qué tipo de piezas de Mozart habrán escogido para hacer estos experimentos, que seguramente estarán enmarcados dentro de un standard típicamente mozartiano. Pero podría uno preguntarse qué tipo de “inteligencia” desarrollarían las ratas si las hubieran entrenado con música dodecafónica o música serial de Webern, o si las hubieran entrenado con el ultracromatismo de Gesualdo (de Gesualdo da Venosa, y no Gesualdo Bolaños, el acordeonista de Los Chiches Vallenatos, aunque también, ¿por qué no?). Entonces, ¿de qué “inteligencia” están hablando? Están hablando de la inteligencia operativa, de la inteligencia funcional, de la inteligencia que sabe atravesar laberintos para encontrar rápidamente su compensación, la inteligencia de la producción y de la acumulación de capital.



2. Federico Nietzsche, Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales, § 250, Madrid, Aguilar, 1932.

Esta guerra, que se inició con Bizancio en el siglo VIII, la ganaron ampliamente los iconófilos, la ganaron con creces. Después de Bizancio, se vio ratificada con el Concilio de Trento y con toda la exuberancia del Barroco, y sigue consolidándose con esta sociedad del espectáculo que es la apoteosis y el éxtasis de la imagen pura. Hay una idea de Debord<sup>3</sup> que me parece importante, y de aquí en adelante trato de abogar por una cierta postura iconoclasta, por tratar de plantear una especie de reticencia, una especie de resistencia, frente a este universo de la imagen, este universo apabullante de la sociedad del espectáculo. La idea de Debord es que el capitalismo, cuando llega a tal grado de acumulación, se convierte en imagen. Hay una especie de condensación de máximo grado del capital, que se convierte en imagen, llámese política, llámese religión, llámese arte, llámese entretenimiento, llámese vida cotidiana; todo pasa por este universo del espectáculo. Entre otras cosas, no es casual si la política y la religión se encuentran en este punto de la sociedad del espectáculo, pues ambas comparten una misma estructura, una misma funcionalidad, una misma intención. Estamos en esta sociedad del espectáculo como una sociedad insaciable de acumulación de imágenes, de acumulación de espectáculo que va mediatizando todas las experiencias. La posibilidad de acceder a una experiencia directa de primera mano se hace cada vez más difícil; estamos frente a una hiperinflación de imágenes, imágenes suntuarias, la mayoría, pero además imágenes santuarias, imágenes santuarias de sí mismas. El mundo del espectáculo es un mundo por definición narcisista, el mundo de la publicidad

es un mundo que no habla sino de la publicidad misma. Es un mundo pornográfico en el sentido del exceso de visibilidad –hay que entender que a partir de ese exceso de visibilidad, no hay nada detrás–, pornográfico en el sentido de que hay una abolición total de la perspectiva –ya no tengo perspectiva frente a estas imágenes–, pornográfico en el sentido también de su obscenidad, obscenidad en el sentido etimológico de una puesta en escena. Son imágenes sin objeto, miradas sin sujeto, ojos sin cuerpo, cámaras de vigilancia por todos lados, el paso de la sociedad de vigilancia a sociedad de control, por métodos cada vez más sofisticados.

Todo esto sucede a nivel neurótico en una sociedad tan provinciana y tan parroquial como la nuestra. En un país tan iconófilo como Colombia, siempre obsesionado por su problema de imagen, siempre obsesionado por ese problema de la “buena imagen”, de la Vera Icona –cuando deberíamos preocuparnos menos por la imagen nuestra en el exterior que por nuestra imagen frente a nosotros mismos–, en un país donde cada ocho días se aparece un Cristo en una pared o una Virgen en cualquier barrio, donde –y lo dice una furibunda militante de las Brigadas de María– “la Virgen escogió a Colombia”, estamos verdaderamente ante un problema de militancia, porque la imagen también es militancia. Si hay Brigadas de María, es porque la imagen también tiene sus brigadas, porque estamos de lleno en la guerra de las imágenes. Esto se podría rastrear también desde el punto de vista tecnológico, como lo ha hecho Virilio, mostrando cómo todo el desarrollo de las puntas

---

3. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

de tecnología vienen directamente del desarrollo de la industria bélica, y de la experimentación bélica, desde el Internet, el satélite, al video, y remontándonos hacia atrás a la ametralladora y sus nexos con la cronofotografía, y de ahí el cine.

Volviendo a esta resistencia iconoclasta, quería señalar un punto interesante, como fue la última película de Derek Jarman, *Azul*, filmada ya en su etapa terminal de sida. Todo lo que se ve a través de la película de más de una hora, son sutiles variaciones de azul. Esta película sería como una especie de punto Malevich en el cine. Durante el paso de estas imágenes se escucha la voz de Jarman preguntándose cuestiones sobre la visión, sobre la visibilidad. Preguntas tales como: "¿si se pierde la mitad de la vista, se reducirá la visión a la mitad?", o aseveraciones como: "la imagen es la prisión del alma, tu herencia, tu educación y tus vicios", o "por estar acostumbrado a creer en una imagen, en una



idea absoluta de valor, su mundo se había olvidado del mandamiento esencial: no te fabricarás imágenes". Estamos de lleno en la crisis iconoclasta, estamos de nuevo dentro del problema bizantino, dentro de otros contextos y circunstancias, por supuesto.

Pero hay otra serie de reductos donde podemos abrigarnos de la imagen, donde podemos protegernos de las imágenes, escondites, escampaderos, trincheras, como podría ser la literatura. Particularmente un texto muy elocuente de Tomás el oscuro, de Blanchot. Dice Tomás: "Él no veía nada, pero hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada. Su ojo, inútil para ver, tomaba proporciones extraordinarias, se desarrollaba desmesuradamente dejando que la noche penetrara en su centro. Este ojo no sólo no veía nada, sino que aprehendía la causa de su visión".

Estamos en una especie de mundos paradójicos, mundos de claroscuros, de imágenes no vistas, pero no por saturación,

sino justamente lo contrario, a punta de reticencia, a punta de renuncias, a punta de economía. Otro tipo de universos perceptuales, otro tipo de universos ópticos, donde podríamos establecer una clara diferencia entre lo que es la visión y los objetos vistos (lo que debe separarse), que lo uno no implica necesariamente lo otro y que la verdadera visión, paradójicamente, podría coincidir con el desvanecimiento mismo de las cosas, de las cosas vistas. Ese difícil tránsito de la visualidad a la visión.









UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
JORGE TADEO LOZANO

---