

TRÁNSITO Y OCASO DE LA IMAGEN

Por: Luis Fernando Valencia

Universidad Nacional de Colombia

RESUMEN. *En primer término, el autor expone el proceso mediante el cual los conceptos "imagen" y "representación" han perdido su sentido originario en la historia de Occidente; a partir de allí se ha creado una situación de crisis, denominada por el autor "crisis de la representación". Ésta se caracteriza por los siguientes aspectos: 1) el cambio del estatuto óptico de la imagen; 2) la pérdida de todo paradigma visual, con lo cual la imagen ha dejado de servir como intermediaria de sentido; 3) consecuencia de la anterior afirmación, las funciones metafórica y simbólica de la imagen han quedado inoperantes; 4) finalmente, se ha dado lugar a una saturación de imágenes. A partir este diagnóstico, el autor sostiene que vivimos actualmente en una "cultura fractal" u "orden de representación despótica", cuyos fenómenos afines son la estetización de los mundos de vida, la caída de la razón y de la historia. En segundo término, el autor analiza algunas obras del arte colombiano de los años noventa, en las cuales intenta mostrar el eco de la "crisis de la representación".*

PALABRAS CLAVE. *Imagen, representación, crisis de la representación, arte colombiano.*

SUMMARY. *First, the author sets aside the process in which "image" and "representation" have lost their original meaning in West history. Thence, it has sprung a crisis the author calls «crisis of representation». It is defined by: 1. The change of the optical status of image, 2. The disappearing of any visual paradigm, so that the image will be no more a medium of meaning, 3. As a consequence, metaphorical and symbolical functions of image are now non-working, and 4. At last, there has been a saturation of images. From this diagnosis, the author holds that we presently live in a «fractal culture» or «order of despotic representation», whose akin phenomena are the aesthetisation of worlds of life, and the fall of reason and history. On a second stage, the author studies some works of Colombian art in the nineties, he takes as the echoes of the «crisis of representation».*

KEY WORDS. *Image, representation, crisis of representation, Colombian art.*

Asistimos al derrumbamiento del concepto de representación heredado de la cultura griega. Nunca antes en la historia de las imágenes de la civilización occidental, la condena platónica al artista imitador había llegado al grado de patetismo y vigencia que adquiere frente a la llamada realidad virtual. Dice Platón: "Ven ahora y observa esto. Decimos que el creador de imágenes, el imitador, no está versado para nada en lo que es sino en lo que parece. ¿No es así?"¹ La intensa ilusión referencial que pretende la realidad virtual con la creación de un ciberespacio, de una realidad simulada por imágenes, hace que la teoría platónica sobre la mimesis, esté muy presente en la época contemporánea. La perspectiva geométrica introducida en el Renacimiento, y que vinculó el saber científico del momento, nos hizo ver toda la producción pictórica preperspectivista como anticuada y defectuosa. Esto lo observamos en las obras de Giotto y de Fra Angelico. Así mismo, toda la tecnología de la realidad virtual podría hacer ver nuestra tradición icónica, desde la pintura hasta la televisión, como "imperfectos y poco satisfactorios artificios planos".² No es la muerte de

1 PLATÓN. *República*. 601c.

2 GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 1996. p.7.



San Francisco expulsa a los demonios de Arezzo. Giotto. 1290.



El nacimiento de San Nicolás de Bari. Fra Angélico. 1437.

la pintura lo que está sucediendo, sino algo más profundo y definitivo: la caída de todo el sistema de representación occidental que llega hasta nosotros vía la escena del teatro griego, la perspectiva renacentista, el teatro a la italiana y el aporte impresionista.

La evidencia de este desmoronamiento es un hecho en todo el arte contemporáneo. Hay una suerte de desespero por la búsqueda de una visualidad inédita que no aluda a los parámetros clásicos de la representación óptica convencional. Esto lo vemos en la dramática caída de Grecia y en el estado moderno hegeliano, trabajados por Anselm Kiefer en sus apocalípticas visiones de una sociedad posnatural. En el ataque frontal de Georg Baselitz, que desestabiliza con sus figuras invertidas todo el plano de representación, en el regreso al gesto pictórico rupestre de A.R. Penck, que niega toda representación en profundidad. O en la demencial, extremista y sugestiva pintura de Gerhard Richter con sus agudos análisis fotografía-pintura como hecho mecánico y factura manual. También lo vemos en el arte colombiano; pues para acceder a las imágenes montadas de Carlos Salas, tenemos que deponer toda intencionalidad narrativa y aun metafórica. En la video instalación de Rolf Abderhalden, todas las categorías espacio-temporales son mutadas y el espectador experimenta la rutina como un tiempo infinito al borde de lo sublime. Y aun en imágenes aparentemente más convencionales, como la de Beltrán Obregón en "Rojo", el traslado de un soporte a otro genera un incremento de ser en la imagen, una valencia óptica de la imagen como diría Gadamer,³ que le da una potencia visual incuestionable.

La crisis no sería únicamente del estatuto óptico de la mirada occidental, sino que estaría también ligada a la capacidad de la imagen para servir como intermediaria, es decir, a su carácter simbólico y metafórico. Las vicisitudes de este itinerario están indefectiblemente ligadas a la tradición judeocristiana, desde su deslegitimación cuando el pueblo judío atravesaba el desierto y las imágenes estaban prohibidas, para evitar la contaminación de las culturas paganas sedentarias que atravesaban, hasta la prohibición expresa de la

3 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sigueme, 1991. p.182.

veneración de imágenes, decretada por el emperador bizantino León III, el Isáurico, en el 730; y su validación por el Concilio II de Nicea en el cual se alegó que Dios había sido el primer creador de imágenes al hacer al hombre a su imagen y semejanza. De todas maneras, no se veneraba la imagen como tal, alegó el concilio, sino su remisión al prototipo representado, fenómeno que en latín era enunciado como *traslatio ad prototypum*. O sea que, en una sociedad ya secularizada como la contemporánea, este carácter remitido de la imagen tendría que ser revisado. Deleuze, en una línea de pensamiento que transcurre lejos de estas tradiciones, se refiere a la imagen no metafórica⁴ y alcanza a exclamar: “¡Ah!, miseria de lo imaginario y de lo simbólico, lo real siempre se deja para mañana”.⁵



Anselm Kiefer. *La escalera*. 1982.



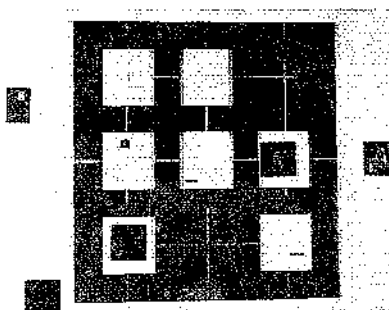
Georg Baselitz. *Comedor de naranjas II*. 1981.



A.R. Penck. *N-Complejo*. 1976.



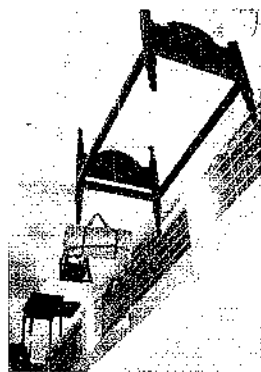
Gerhard Richter. *Sin título*. 1984.



Carlos Salas. *Cometa*. 1993.

4 DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980. p.7.

5 *Ibidem*, p.60.



Rolf Abderhalden. *Camino*. 1997.



Beltrán Obregón. *Calentamiento*. 1997.

Pero el sistema no sólo se derrumba por la pérdida de su estatuto óntico y óptico, como en los dos casos que hemos analizado. También las imágenes pierden su potencia por su proliferación, por su contaminación infinita, en fin, por extenuación y exterminación.⁶ Este extremo de circulación indeterminada, este periplo orbital indiferente, va anulando en las imágenes su idea, su valor, su concepto, su esencia, su referencia, su origen y su final. Todo coincide con un modo fractal de dispersión. Entonces, el sistema de representación desaparece, porque no hay nada que ver, porque fue concebido cuando el arte tenía algo que decir, cuando necesitaba mostrar, cuando algo tenía que aparecer. Ahora, vagando las imágenes en su vacío de contenido, sólo tenemos la sensación de que algo ha desaparecido.⁷ En las imágenes de Warhol, no nada hay que interpretar, están vaciadas de contenido, pues son un ataque frontal a la interpretación misma. Esa es la grandeza de Warhol. En este desbocamiento, en esta locura y exceso, la imagen orbital, satelital, ya no se plantea como imagen-ser-fundamento, sino como imagen-aparecer, como un puro look, como un acto de apariencia en la aldea global.



Gerhard Richter. *Grupo de árboles*. 1987.

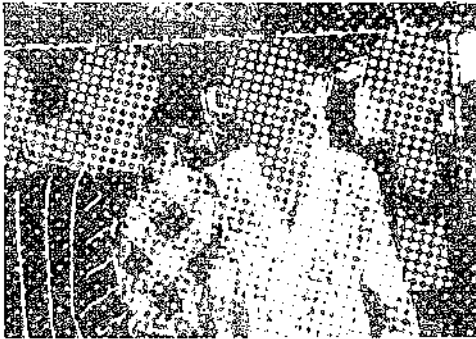


Andy Warhol. *Veinte Jackies*. 1964.

6 BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona. Anagrama, 1993. p.10.

7 *Ibidem*, p.23

La pantalla del computador, como vehículo privilegiado de la imagen contemporánea, al ser formada por una trama de puntos, por el *picture element*, por el píxel, suprime la línea, que era el elemento básico en la representación de la perspectiva proveniente del Renacimiento. Además, si en una pintura tradicional, la luz que nos permite su exploración va de afuera hacia adentro, siguiendo la continuidad lineal que desarrolla la ilusión espacial, en la pantalla, la luz que nos permite operar, viene exactamente al revés, de dentro hacia fuera, contribuyendo así al desequilibrio del sistema de representación que nos ocupa, creando el fenómeno que le permitiría exclamar a Baudrillard: "Nada de lo que se inscribe en las pantallas está hecho para ser descifrado con profundidad sino para ser explorado instantáneamente, en una abreacción inmediata al sentido, en un cortocircuito de los polos de la representación".⁸ La pantalla debe desocuparse para dar paso a la próxima imagen; es el mismo soporte para todas las imágenes que se sucederán, convirtiendo todo en juego, en conmutación *ad infinitum*, en circulación pura, como corresponde a una figura serial, a una imagen parcial, a una circunstancia segmentada, en una palabra, a una cultura fractal.



Trama de puntos. Pixel. Picture Element.



Portada de *Critica y Clínica*, de Gilles Deleuze. Por Julio Vivas.

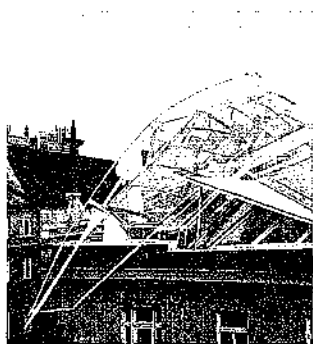
La estratagema deconstructiva propuesta por Derrida también nos ha creado conciencia de todo el sistema visual que se desmorona. Obviamente, el carácter de modelo y paradigma que ostenta el sistema de representación es presa fácil de esta estrategia que ataca la hegemonía allí donde ejerce violencia. Liberándose del poder que impone un sistema prefabricado, el arte entraría en un campo expandido de significantes, se liberaría de esa camisa de fuerza. La operación deconstructiva violenta el sistema y no permite ejercer control sobre lo narrativo,⁹ sobre un principio o un final, sino que simplemente explota la forma. Derrida ha manifestado la importancia de este tipo de análisis para las artes no discursivas, para lo que él llama las artes espaciales.¹⁰ Como sistema representativo de una

⁸ *Ibidem*, p.61.

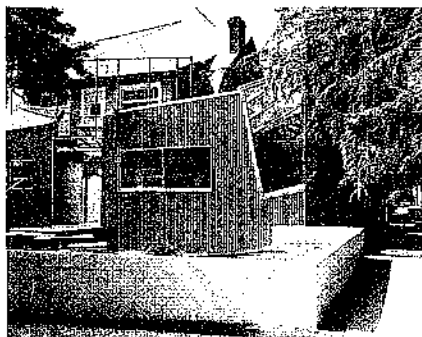
⁹ DERRIDA, Jacques. Las artes espaciales. Entrevista En: *Revista Acción Paralela*. Internet, p.3.

¹⁰ *Ibidem*, p.8.

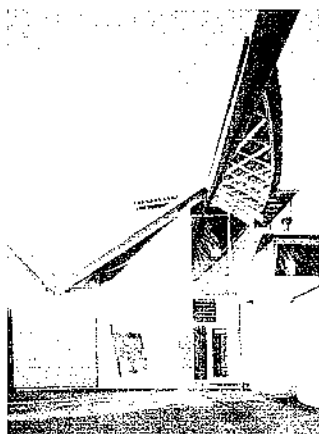
tradición visual metafísica, la representación histórica es desestructurada¹¹ por la deconstrucción poniendo al descubierto la restricción que la misma perspectiva impone al concepto. Atacando la idea heideggeriana del habitar, Derrida amplía sus propuestas hasta lo que sería una arquitectura deconstructiva, lejos de los cánones del movimiento moderno.



Coop. Himmelblau. Remodelación de una oficina de abogados en Viena. 1983.



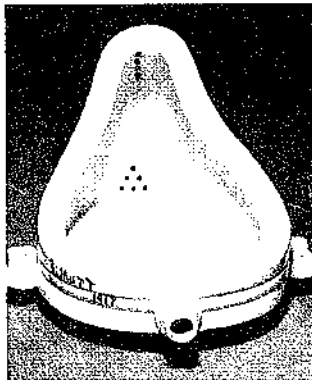
Frank O. Gehry. Casa del arquitecto en Santa Mónica. California. 1978.



Behnisch & Partner; F. Stepper; A. Ehrhardt Hysolar - Forschungsinstitut. 1987.

11 DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras*. Barcelona: Paidós, 1989. p.17.

La caída de la idea misma de la representación, está acompañada por otros dos pilares que han sucumbido irreversiblemente en las sociedades occidentales: la razón y la historia. Si a esta situación le agregamos la llamada estetización de los mundos de vida como consecuencia de la extensión generalizada de los *media* y las industrias de la imagen (publicidad, diseño, etc), el arte atraviesa uno de los niveles más bajos de su historia. Duchamp en su momento lo manifestó así: “La totalidad del mundo del arte ha alcanzado un nivel tan bajo, ha sido comercializado hasta un grado tal, que el arte y todo lo que tenga que ver con él, se ha convertido en una de las actividades más triviales de nuestro tiempo”,¹² Bajo las formas del multiculturalismo y de la corrección política, las sociedades ejercen *su mea culpa*, su estrategia de acallar los remordimientos de conciencia en un fallido proyecto humanista, ofreciendo opciones de exposiciones a grupos minoritarios, donde el arte brilla por su ausencia, exhibiendo el pobre espectáculo de su banalización. El “populismo estético”,¹³ justificado por la accesibilidad a los circuitos comunicativos, acaba con la potencia de lo artístico para cambiar las formas de existencia.



Fuente. Marcel Duchamp. 1917.

Si lo que caracteriza la cultura contemporánea es la pérdida de su capacidad de representación, el arte está abocado a afrontar y asumir esa situación, sin tintes apocalípticos. Tendría entonces que adoptar una estrategia de resistencia frente a esa muerte de la cultura, indicando una ruta reflexiva, allí donde la banalización massmediática hace carrera. Sólo la conciencia que el artista ejerce en su obra, reconociendo como se tambalean los mismos cimientos de la visión occidental, lo llevaría, lentamente, a la creación de ese nuevo lugar fundacional donde el hombre se reconoce.¹⁴ Mientras se afianza ese espacio inédito que será el lugar de la representación de la cultura contemporánea, mientras surge y se consolida ese nuevo paradigma, la creación artística mostrará, en sus mismas realizaciones, la crisis

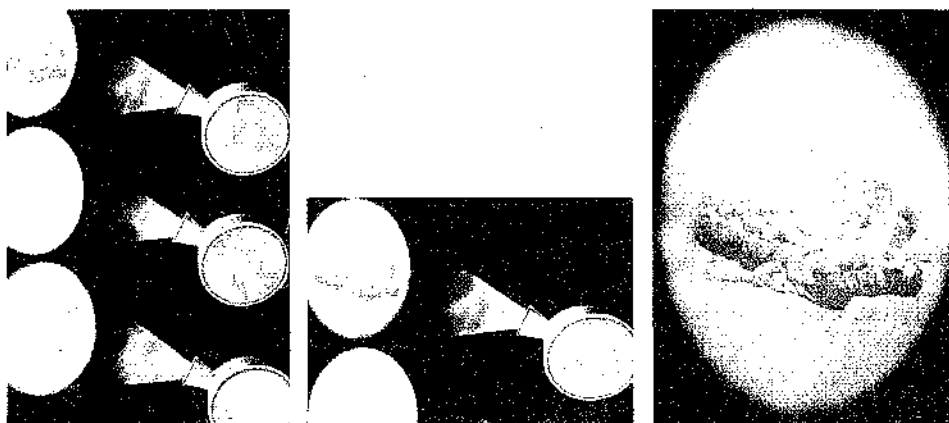
12 BREA, José Luis. *Un ruido secreto*. Murcia: Palabras de arte, 1996. p.125.

13 *Ibidem*, p.128.

14 *Ibidem*, p.135

de la cual es presa. Al mismo tiempo, mientras el sistema de representación se adapta a los vertiginosos procesos de comunicación, mostrará indefectiblemente, su situación a caballo, que viene de una lenta economía y se proyecta hacia la instantaneidad de las redes globales. Todo esto asumiendo los riesgos que todos los planteamientos iniciales poseen cuando se enfrentan a las tecnologías de punta.

Considero que hay en el arte colombiano, cuatro artistas empeñados en la búsqueda de este lugar para la representación, en la producción de un paradigma que viene a reemplazar el cubo escénico y todo el sistema visual que se tambalea. Son ellos: Rodrigo Facundo, José Alejandro Restrepo, Carlos Salas y Beltrán Obregón. El trabajo de Facundo "En la punta de la lengua" fue expuesto en el Planetario Distrital de Bogotá, a finales de 1997, en el concurso realizado en honor a Luis Caballero. Facundo no dejó que las imágenes se instalaran en una generalidad vaga, sino que escogió como contexto de su trabajo, hilo conductor de toda su obra, nuestra Colombia actual con todas sus vicisitudes. Lo que asombra entonces, es la magnífica mezcla que logró de esa estructura paralela entre la historia de un país como hecho público, y la vida personal como hecho privado que transcurre en medio del acontecer nacional. Con el poder que tienen las imágenes en nuestra actual videoesfera, por encima de las ideas y los métodos, Facundo reconstruye el país, pero no ya con la retórica de las ideas, ni con la corrupción de los métodos. Lo hace simplemente con la imagen, que en nuestra videocracia es sencillamente la acreditación de lo real.¹⁵



Evocación-Invocación. Rodrigo Facundo. 1997

En el fondo, esta exposición es una reflexión sobre lo público y lo privado. Y sería, según mi opinión, la mostración visual de la tesis de Habermas que sostiene que en las sociedades de la comunicación, lo público ya no se da de hecho como en la modernidad, sino que tiene que autoproducirse. El arte sería una de esas maneras de producción, y la

15 DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1994. p.306.

exposición de Facundo un caso donde ello se logra. Lo más impactante de la exposición son los proyectores contruidos, al mismo tiempo que dirigen una imagen a la pared presentan al espectador dos caras de otras tantas imágenes sin ser proyectadas. En este punto se podría citar a Deleuze, quien afirma en *Mil Mesetas*: “Un grado de calor, una intensidad de blanco son individualidades perfectas [...] El clima, el viento, la estación, la hora, no son de otra naturaleza que las cosas, los animales y las personas que los pueblan, los siguen, duermen o se despiertan en ellos.” La exposición de Facundo no nos muestra en sus protagonistas las diferencias específicas del sujeto moderno, sino las singularidades anónimas del sujeto contemporáneo. Lo que sorprende también del trabajo de Facundo, es su fe ciega en la imagen, consecuente con nuestra era de videocracia, donde, como dice Debray, “podemos ignorar los discursos de verdad y salvación, negar los universales e ideales pero no el valor de las imágenes.”¹⁶



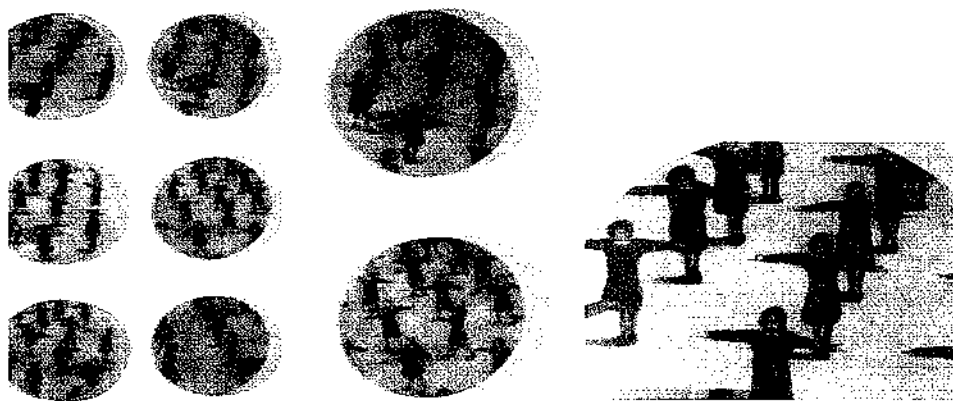
Musa Paradisiaca. José Alejandro Restrepo. 1996.

Empeñado también en construir sobre las ruinas de una cultura sin paradigma visual, José Alejandro Restrepo levanta un inquietante mundo local y político. Una reflexiva estrategia que, más allá de una percepción simplemente sensible, se instala en valores de pensamiento que reinterpretan el papel del arte contemporáneo y la posición política del artista. En abril de 1996, el Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó una instalación de José Alejandro Restrepo titulada “Musa Paradisiaca”. Era una video-instalación realizada con una Beca de Creación de Colcultura. Estaba situada en la sala baja del Museo y consistía en racimos de plátano de diferentes tamaños y configuraciones, colgados del techo, y en cuya parte inferior colgaba un pequeño monitor desnudo que emitía imágenes que sólo

¹⁶ *Ibidem*, p.300.

podíamos observar en un espejo situado en el piso. Una penumbra sobrecogedora y el contraluz de algunos reflectores, creaban en todo el conjunto un aire de perplejidad y de extraña relación entre naturaleza y tecnología. El audio tenía un volumen bajo relacionado con las imágenes, que a su vez aludían a las masacres de la región bananera del Urabá colombiano.

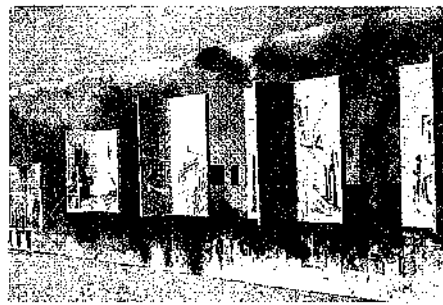
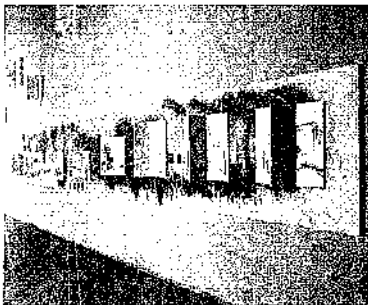
En su *Segunda consideración intempestiva* Nietzsche vio en el mito la consideración vital de cualquier cultura, y señaló la enfermedad del presente, el exceso de historia, como la destrucción de ese horizonte mitológico. La conciencia que Restrepo tiene de esto es total: “el mito es una máquina de tiempo para abolir el tiempo histórico.” Y a fe que lo logra con esta espectacular instalación. No cabe duda que la perplejidad que nos invade al ver este trabajo es su “fusión de horizontes”, pues conviven en él, desde Linneo definiendo las especies, pasando por Lévi-Strauss, hasta llegar –comprobamos con asombro– a las masacres de las bananeras, a las de ayer y a las de hoy. La investigación que realizó Restrepo para hacer esta obra, me parece una objetivación visual de esa aterradora frase de Baudrillard en “La transparencia del mal”: “ya que el mundo adopta un curso delirante, debemos adoptar sobre él un punto de vista delirante.” ¿O no es delirante la visión del enciclopedista chino que clasificó los animales en: a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) perros sueltos [...]” El espejo que Restrepo coloca para que podamos ver la pantalla, es una mediación a los medios, es un punto de vista delirante. “Musa Paradisiaca”, de José Alejandro Restrepo, entremezcla la tradición arcaica con la refinada agudeza de la reflexión conceptual, logrando una configuración de humor y seriedad, que sin las rupturas modernas, establece en otro sentido, la simultaneidad de pasado y futuro. Gadamer fue explícito en “La actualidad de lo bello”: “poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos ‘espíritu’”.



Calentamiento. Beltrán Obregón. 1997.

En una reciente exposición titulada “Rojo sobre rojo”, otro artista colombiano, Beltrán Obregón, presentó unas sugestivas e intrigantes imágenes, denominadas “Calentamiento” (1997), óleo sobre madera. Es una clase de gimnasia en un colegio de niñas, filmada posiblemente en Super 8 y de la cual se han extractado fotogramas que son trabajados en pintura. Son imágenes pertenecientes a lo que Gilbert Cohen-Séat, fundador del Instituto de Filmología de París, llamó “iconosfera”, o sea, las formas derivadas del cine y sus formas conexas.¹⁷ Aun siendo imágenes figurativas, no es posible hacerlas partícipes del sistema de representación tradicional. Su formato ovalado se aparta de inmediato del encuadre normal, sugiriendo fases de la luna, o trayectorias orbitales, o desfases planetarios, lo cual le da al observador una distancia extraterrestre, que convierte una simple clase de gimnasia en un colegio particular, en extraños movimientos del género humano, observados por un espectador caído de otra galaxia. El trabajo pictórico está plenamente justificado, pues al tiempo instantáneo del cine, el artista ha agregado el detenido tiempo pictórico. Cierta frontera al borde de lo gráfico es superada con holgura.

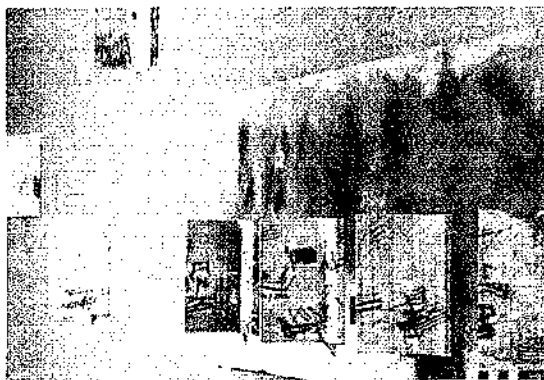
Estas imágenes de Beltrán Obregón están por fuera del marco-encuadre de la pintura narrativa formalizada en el Renacimiento y del escenario del teatro a la italiana, que el mismo cine adoptó desde sus comienzos. Allí donde la filmación de una sesión de ejercicios pasa rauda para describir un movimiento, el pintor congela la imagen, no ya con un *still* electrónico, sino con el disfrute lento de una operación plástico-pictórica. La consciencia que tiene el artista de la baja definición de la cinta grabada, le permitió introducir el factor “lentitud” que se convierte en decisivo para darle a estas imágenes un carácter memorable. La falta de compromiso visual que posee una filmación privada (un padre filmando a su hija, por ejemplo), Beltrán la convierte en un hecho público, a través de su congelamiento y montaje. Lo que ha hecho el pintor con esta serie de imágenes es buscar su proceso de encadenamiento, es entrar en el juego que la misma imagen le plantea en su proceso de liberación, donde el sujeto-pintor ya no ejerce su prepotencia dándole un sentido a todo, sino precisamente evitando el sentido, para que la imagen misma, elija sus propias e inéditas rutas.



La anfibia ambigüedad del sentimiento. Carlos Salas. 1989

17 GUBERN, *Op.cit.*, p.107.

Carlos Salas es paradigmático en este proceso de disolución de la forma y la representación que hemos venido considerando. Evitando el fetichismo de lo que se ha llamado “el proceso de la obra”, Salas desarma una obra que ya ha presentado, y con nuevos elementos, realiza otra obra que conserva huellas de otros momentos anteriores de su producción. En “La anfibia ambigüedad del sentimiento” de 1989-94-98, acrílico sobre tela, la imagen se va diseminando en una metamorfosis infinita, “donde la pintura no cesa de contemplar su agonía en los restos del espejo”.¹⁸ El artista como productor, pierde, conscientemente, el control racional de la obra y acepta el juego que le plantea el vagar-espacial del objeto-pintura; la obra como comunicación no posee un sentido determinado, ha hecho explotar el sentido, y el espectador como receptor, sólo entra en fragmentos de consciencia, en pequeños segmentos donde aún la obra permite la ilusión, lejos ya de algo que hay que descifrar, y más cerca de una deconstrucción infinita, opción alterna a la conciencia de la crisis de un sistema de representación.



La anfibia ambigüedad del sentimiento. Carlos Salas. 1989



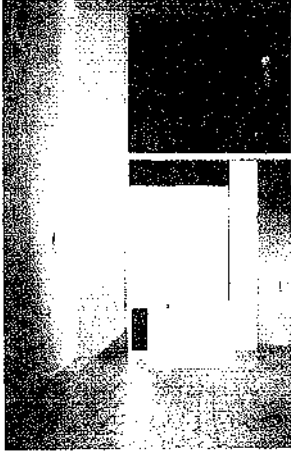
Sin más datos. Carlos Salas.

El mundo pictórico es la representación del mundo en dos dimensiones; Salas es consciente de que el objeto real, de tres dimensiones, pasa a ser objeto óptico de dos dimensiones. Toda su obra es la reflexión sobre a dónde va a parar esa dimensión perdida: ¿A un exceso de realidad como en la realidad virtual? ¿O a la magia, al sueño, a la “irrealidad total en toda su minuciosa exactitud”?¹⁹ Sobre esta segunda opción, Salas levanta su peculiar cartografía, donde imaginario e imagen se expanden en espacios amplios, donde su obra

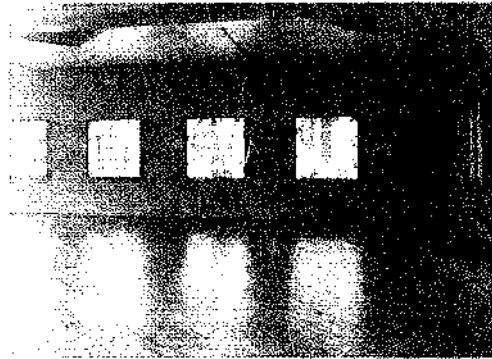
18 BAUDRILLARD, Jean. Ilusión y desilusión estéticas. En: *Revista Letra Internacional*, No.39. p.21.

19 *Ibidem*, p.17.

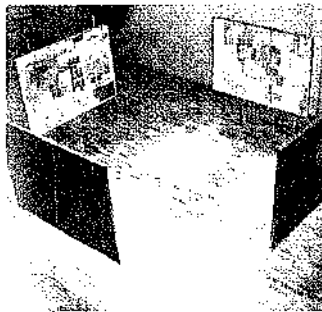
retoza enigmática y sin ninguna concesión a los circuitos comerciales. Nada en la obra de Salas se da por reproducción externa, a la manera del árbol-imagen, ni como en la reproducción interna a la manera del árbol-estructura; se da como ha hablado Deleuze del rizoma, por variación, expansión, conquista, captura, inyección.²⁰ La obra debe ser producida, construida, desmontable, conectable, alterable, modificable, con salidas y entradas, con líneas de fuga. La obra de Salas es acentrada, no jerárquica, no significante; sería, como agrega Deleuze, “una circulación de estados”.²¹ El trabajo de Salas es “una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior”. Es, además de un rizoma, una meseta.²²



Espacio reservado. Danilo Dueñas. 1998.



Escenas de un campo de vacaciones. María Elvira Escallón. 1998.



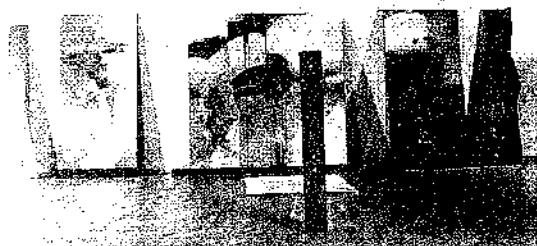
La docilidad de la vaca. Víctor Laignelet. 1997.

20 DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Valencia: Pretextos, 1997. p.49.

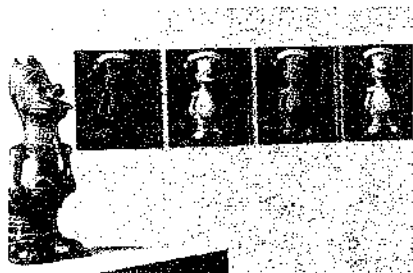
21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

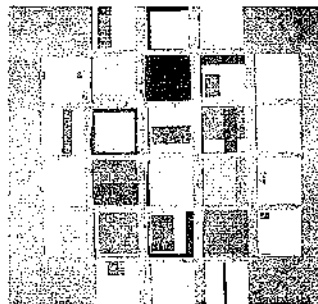
Otros artistas colombianos estarían también vinculados a estos problemas que Baudrillard nombra como la trampa de la representación, pero resistiéndose precisamente a caer atrapados en ella. Danilo Dueñas, con su obra “Espacio preservado” (1998), indaga sobre los procesos que desencadenaría el oficio de pintar, allí donde la voluntad del artista permanece casi al margen. Ana María Escallón, en “Escenas de un campo de verano”, realiza operaciones de conmutación donde la imagen no puede constituirse como sistema, se resiste a una intencionalidad de sentido y se precipita en lo aleatorio. Víctor Laignelet, con su sorprendente obra “La docilidad de la vaca”, propone un nuevo paradigma visual, inspirado en las remotas épocas históricas, donde el arte y el espacio eran una unidad total que vinculaba para su realización a toda la comunidad implicada, a todo un cuerpo social. Luis Luna, en “Ritos de inversión”, deconstruye el proyecto pictórico, vinculando a su visualidad “los colores ácidos de la pantalla y el brillo virtual del computador”.²³ Rafael Ortiz, con su obra “El costo de dejar las cosas así” utiliza un soporte tan intrascendente como un pañuelo, creando una extraña ambigüedad entre visualidad moderna y soporte actual. Nadín Ospina abandona el problema de la autoría, escogiendo un grupo de personas que interpretan para él, una serie de ideas pictóricas específicas. “Caminito del diablo” de Luis Fernando Roldán, abandona los conceptos de configuración, de construcción, dejando que lo netamente humano, en su crudeza cotidiana, se erija con neta espontaneidad. La pintura de María Fernanda Zuluaga se expande liviana y transparente por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en fragmentos que ya sólo la mente del hombre puede unir, en tantas posibilidades como sujetos receptores existan.



Ritos de inversión. Luis Luna. 1997

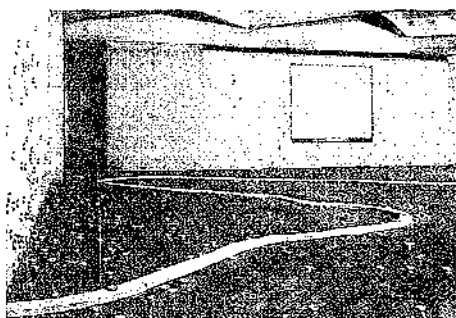


Dignatario Nadín Ospina. 1997.

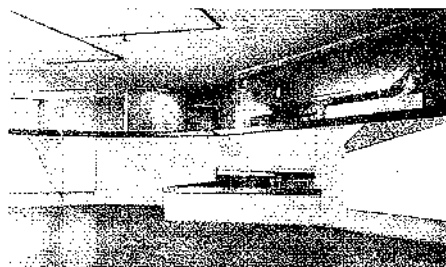


El costo de dejar las cosas así. Rafael Ortiz. 1998.

23 LUNA, Luis. *A través del espejo*. Catálogo. MAM, Bogotá, 1998. p.30.

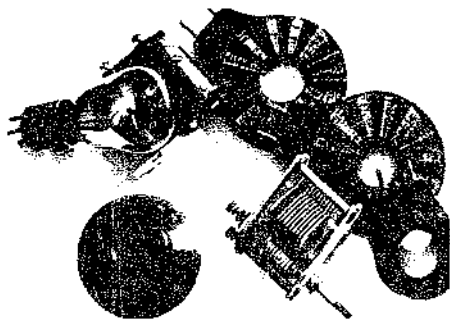


Caminito del diablo. Luis Fernando Roldán. 1998.

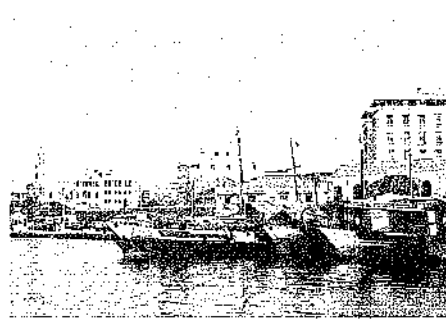


Vuelo de pintura. María Fernanda Zuluaga. 1998.

En veinticinco siglos hemos transitado por cinco estadios que nos muestran el itinerario de la imagen: 1) En un principio era lo real, el objeto existía independientemente del pensamiento. 2) El sistema de representación aparece, la imagen se acerca a la realidad, imita a la realidad. 3) La imagen se vuelve autónoma, el arte existe como construcción y configuración. 4) Estado de simulación donde la realidad imita a la imagen. Y 5) Un estado de hiperrealidad, donde los objetos acuden en masa a la imagen para ser transmitidos, codificados, noticiados, fotografiados, llegando a una saturación e intrascendencia, a la pura banalidad, a la neta circulación.²⁴ El arte entraría en lo que René Thom denominó, en su teoría de las catástrofes, “punto de histeresis, o sea, un punto de estabilidad tan total que la composición de las fuerzas en juego no determinan unívocamente la evolución del sistema, sus estados sucesivos”.²⁵ Después de la conmoción de las vanguardias históricas de la modernidad, que atravesaban los anillos convulsos del huracán, el arte se instala en el puro centro, en el ojo de la tormenta, donde después de atravesar los anillos tempestuosos, ya no existe nada, estamos en el punto cero, en la calma chica.



Componentes de una radio. Heinrich Freytag. 1929.



La imagen imita la realidad.

24 RODRÍGUEZ, Rosa María. *La sonrisa de saturno*. Barcelona: Anthropos, 1989. p.24.

25 BREA. *Op.cit.*, p.162



Second beauty. Nancy Burson. 1982.



Mundo hueco. Dorothee Goltz. 1996.



Performance. Deitch Projet. Vanessa Beecroft. 1996.

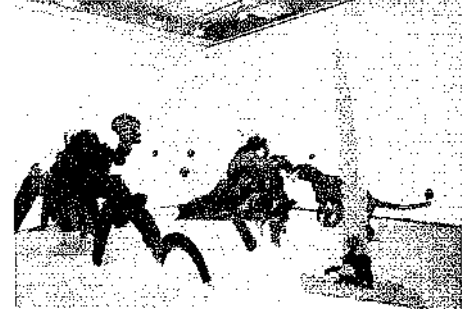
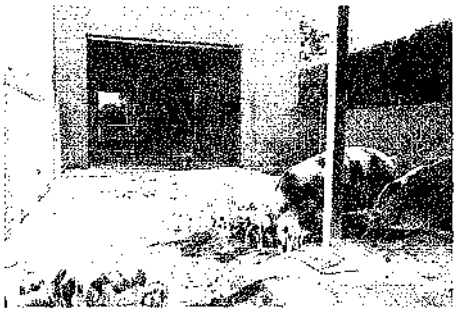
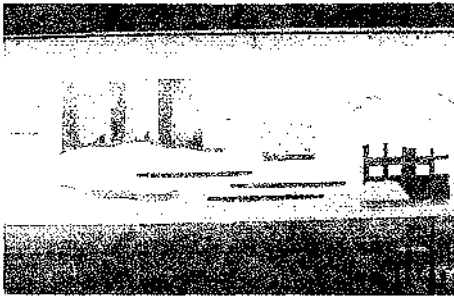
El arte de los noventa ha sido la puesta en crisis de un orden de la representación despótica,²⁶ y de hecho se ha realizado en dos grandes líneas de fuga.²⁷ De un lado, la deconstrucción interminable, donde la pintura no cesa de mirarse en los añicos del espejo, pero no para determinar su muerte, sino para prolongar eternamente su agonía, en la búsqueda de un significado perdido, de un reflejo, de una historia. Por otro lado, la solución es más radical, pues no existe ya búsqueda de significado alguno, no es necesaria la interpretación, sencillamente se abandona la representación y se entra en lo que Baudrillard ha llamado "olvidar la violencia crítica del sentido".²⁸ La instalación no es únicamente una moda, es una manera más compleja de enunciación que permite sistemas menos cerrados y expresa la desestabilización de una visualidad hegemónica. Al artista le toca resistir el

26 *Ibidem*, p. 178.

27 DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980. p.49.

28 BAUDRILLARD. *Ilusión y desilusión estéticas*. *Op. cit.* p.21.

orden de la representación, recomponer los fragmentos para volver a la matriz de donde surgen las cosas, no dejarse tiranizar por un significado que busca siempre la estabilidad de la vía signo-símbolo-significado. La alegoría como consciencia de la retoricidad²⁹ de todo discurso, sería una vía para cuestionar el orden generalizado de la representación.



Documenta X. Rosemarie Trockel. 1997

Meatball curtain. Öyvind Fahlström. 1996.

Entonces, ¿qué nos queda? Es necesario decirlo sin ambages: tomar partido por el arte, resistir a su neutralización, banalización y absorción en esa falacia que se ha denominado estetización de los mundos de vida. Incepar, poner siempre a prueba la insuficiencia del sistema de representación histórico, buscando el marco desde el cual podríamos reorganizar la experiencia genuina, la emancipación del ciudadano. Como motor y guía del mundo, el arte se revela como transformación permanente, evolución continua, negatividad productiva. Y así mismo como se ha sojuzgado, interrogado y sacudido la representación, el arte tiene que iluminar el lugar desde donde emergerá un nuevo estado de cosas, un inédito lugar para el espacio de la representación donde la obra de arte levanta la conciencia que el hombre tiene de sí mismo. En los tiempos de la simulación y la hiperrealidad, el arte, aún siguiendo la itinerancia del mundo de las apariencias, debe colocar sobre el platillo de la balanza su carta final, sus dados póstumos, o sea, ir más allá de la representación. Cosa difícil, por cierto, pero el primer paso para ir más allá de la representación, es pensar de modo completamente diferente.

29 BREA. Op.cit., p.177

REVISTA DE FILOSOFÍA

92

AÑO XXXI

NÚMERO 92

MAYO-AGOSTO 1998

ISSN 0185-3481

Mario Teodoro Ramírez.

CIENCIA Y HERMENÉUTICA SEGÚN GADAMER 115

Jorge F. Aguirre Sala

RECONFIGURANDO LA REALIDAD EN EL ESPACIO
DE LA ESCRITURA: EL CASO DEL GOCE COMO
TEXTO (DEL PLACER) 154

Rüdiger Safranski

FILOSOFAR NO ES MÁS QUE SABER PRINCIPIAR 174

Ma. Dolores Illescas

PENSAR EL TIEMPO DESDE LA ETERNIDAD 194

NOTAS 218

NOTICIAS 233

INFORMACIÓN 236

RESEÑAS DE LIBROS 241



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA