

# EDITORIAL

# Entornos mediáticos: cuerpo, fantasmas y zombis

*MEDIA ENVIRONMENTS: BODY, GHOSTS, AND ZOMBIES*

*AMBIENTES DE MÍDIA: CORPO, FANTASMAS E ZUMBIS*

## Claudia Salamanca\*

Nos encontramos —somos cuerpo— dentro de un cubo que no nos deja mirar hacia afuera y donde cada una de las paredes parecen contener fuertemente las posibles fugas en cualquier coordenada. En medio de la presión que el cubo ejerce sobre el cuerpo, somos gesto, o en la mano que empuja la pared para tan solo encontrar que la tensión generada se devuelve con la misma fuerza, o en un pie que se estira o en la espalda que se curva para darle espacio al vientre; el gesto es el lugar desde donde emergen las fugas aun así sigan contenidas. Y ese es el juego de la escritura. Aquí uso el lenguaje; usted me lee y puede determinar el significado de cada una de mis palabras e identifica la construcción de sus estructuras; y sí, la escritura tiene sentido. Sin embargo, entre el lector y la página, existe un espacio de fuerzas que rebasa toda comunicación.

Inicio con esta imagen para introducir un dossier que aborda prácticas encarnadas, entornos mediáticos complejos en los que los pliegues que delimitan estos lugares se pegan, el presente y pasado colisionan y el lenguaje cojea para darles paso a otras expresiones o llamados de sentido. Una ecología de medios no solo es un problema de contenidos; este dossier quiere presentar formas de hablar de nuestros entornos tecnológicos, formas que aparezcan más allá de las explicaciones y los análisis. Es una invitación a abrir espacios desde las artes hacia el abordar crítico de las retóricas de nuestras propias disciplinas, espacios en los que forma y contenido emerjan.

\* Claudia Salamanca es artista visual y escritora de crítica de arte, política, geografía geopolítica y nuevos medios. Actualmente, es profesora asistente de la Universidad Estatal de Arkansas en el Departamento de Artes y Diseño. Su investigación se da en el entrecruce de los estudios visuales y la teoría política. Como docente está interesada en los procesos de escritura desde las artes y cómo desde ellos —siguiendo a Thi Minh-Ha Trinh— pueden surgir formas de creación que hablan con la imagen y no sobre ella. Es magíster en Ciencia, Tecnología y Cultura por la Universidad de Rutgers, producto de una beca Fullbright, y doctora en Filosofía en Retórica con énfasis en Nuevos Medios por la Universidad de California Berkeley. ORCID:0000-0001-6741-2702



Así es como, por ejemplo, aquí encontraremos el lenguaje como aullido, la danza y el goce de un cuerpo en medio de la dictadura, el sonido de una tornamesa cuyo amplificador no funciona o una película que contiene en sí misma la imagen de la destrucción de la estructura que le dio vida constituyéndose en una destrucción simulada. En estos ejemplos, la estructura, el cubo, existe. Ella delimita los modos de interacción; define su funcionalidad y modos de comunicación posibles. Y aun así se fugan los gestos apuntándole, no a destruir el cubo, sino a crear abolladuras; son gestos que pliegan las esquinas del cubo y las torna en curvas que por momentos logran permitir que el cuerpo y la estructura a veces no sean ni cuerpo ni cubo.

Con una aproximación a la ecología de medios guiada por una búsqueda más allá de la funcionalidad de los objetos y anclada en la colisión que se da dentro de las artes, este dossier invita a pensar la teoría de los medios y de cuerpo como lugares históricos que proceden de prácticas encarnadas, lugares de hibridación y mutación, en el cuerpo del usuario, del artista, del tejedor, del programador, del bailarín o del no humano, avatares, algoritmos de vigilancia, entre otros, y, por supuesto, del lector. Esta aproximación invita a pensar el arte como una metodología que navega en el espacio entre los cuerpos y los medios y que más allá de generar prótesis funcionales crea ciborgs, mutantes, disonancias y otras formas de lenguaje que pueden ir desde el balbuceo hasta el código. Este dossier asume la mediacidad de los medios más allá de sus instrumentos y sus usuarios. Se ha argumentado, por ejemplo, que la mediacidad de la televisión tendría que ver con aquello que le es propio como medio electrónico y que se manifiesta en una serie de formas específicas desde las que interpela a sus usuarios. Sin embargo, en nuestro mundo mediatizado, hablar de televidentes y de radioescuchas, identidades asumidas desde los dispositivos, es insuficiente. No se trata de continuar una carrera tecnológica desbordada en la que las identidades de usuarios mutan a igual velocidad que los instrumentos mueren en su obsolescencia al margen de los nuevos requerimientos tecnológicos. Por el contrario, es la experiencia temporal, rítmica, gestual, que se da en una desaforada forma de consumo tecnológico que nos cruza en varias intensidades y que, por supuesto, incluye a aquellos privados del acceso de uso y propiedad tecnológica. Con esto no estoy argumentando por un universalismo tecnológico en prácticas no situadas. Por el contrario, las intensidades fluyen a tal velocidad que disfrazan su estabilidad en discursos del sur y el norte tecnológico. Esas oposiciones son altamente útiles en términos políticos y de resistencia. Sin embargo, este dossier invita a pensar esas jerarquías globales de división del trabajo, de consumo, de disposición de basuras, etc., que parecen insuperables y exteriores al discurso del progreso y de la racionalidad tecnocrática como parte integral de ese flujo imparable de velocidades. Ellas permiten formas de poder basadas en el control y la autorregulación y, dentro de estas, aparecen que aquellos sin acceso, en medio de una desigualdad tecnológica, terminan sosteniendo esta racionalidad. Las lecturas de entornos mediáticos desde su contexto deben abrir espacios de lenguajes y códigos apropiados que discutan formas temporales inmersivas desde la tecnología y sus correspondientes formas de autorregulación y control.

Este dossier fue pensado entre los intersticios de la historia, entre los momentos en los cuales se está en el pasado y en el futuro, condensados en un momento cuasipetrificado en el presente, en el que soy un ciego al futuro y con una prótesis miro al pasado. Los entornos mediáticos no son la claridad del gesto interactivo, ni la hibridación entre la máquina y el cuerpo, con una inteligencia artificial implantada en cuerpos sin muerte. Por el contrario, los

cuerpos cojean con prótesis incompletas, ellos se actualizan en el ruido cautivante de la destrucción, son seres autómatas y títeres con amos que mueven las cuerdas y dejan partidas de ajedrez sin terminar. Esos son los cuerpos de este dossier: cuerpos de amalgamas escriturales donde la palabra es también gesto. Aquí se sienta el autómata y repite Ah, Ah, Ah, Ah.

Quisiera iniciar presentado el dossier con el artículo de Antonio Jiménez Morato titulado “Un dios que sepa bailar”. Este ejercicio escritural inicia contándonos la historia de una performance que nunca se realizó: el mito de la productividad sobrehumana desde la escritura. La imagen que Jiménez Morato nos ofrece es la de un joven escritor pródigo que prometía, mientras estaba encerrado en una jaula de cristal, escribir una novela en una semana a la vista del público. Entre el anuncio de la velocidad de la producción sobrehumana pródiga y la performance frustrada, resuena en mí otra imagen y más reciente. En 2016, en Japón, ocho inteligencias artificiales concursaron con sus novelas en el Premio Hoshi Shin’ichi. La novela *El día que un computador escriba una novela* escrita por una inteligencia artificial entró en la primera ronda de finalistas. Sin embargo, en la siguiente ronda, el jurado lo criticó por la falta de desarrollo de los personajes y no avanzó a la final. Jiménez Morato nos invita a un futuro que resuena entre mitos y proezas, entre lo sobrehumano, sus dioses e inteligencias artificiales, entre las promesas del futuro lleno de tiempo para el ocio y la desbordada exigencia de autorregulación y productividad. Sí, este artículo es resonante. Cada una de sus viñetas nos lleva a otro lugar y tiempo dislocado. Otra imagen aparece en mí mientras leo a Jiménez Morato: veo un salón lleno de computadores de última tecnología en un colegio público en algún lugar de Bogotá y sin ningún software instalado. Este mundo de imágenes resonantes no es de paradojas tercermundistas, sino el flujo incesante de intensidades que atraviesan lo sobrehumano de arriba abajo en una performance que nunca se resuelve. En este artículo, el lenguaje como ejercicio se desborda zómbicamente. El autor nos recuerda la plasticidad del lenguaje y su extraña relación con la imagen y el arte y los paradigmas del futuro y el hoy. Es un ejercicio performativo de cuerpo y lenguaje, por cuanto opera en el registro de una epistemología con una cognición extendida, mutada, prostética, donde los agentes epistémicos mutan y los objetos se bifurcan; aquí se escribe bajo el manto de una epistemología digital que muestra un lenguaje resbaladizo.

Angélica Piedrahita contribuye en este dossier con el artículo “Inmersión y estereoscopia por la Barranquilla de comienzos del siglo XX”. La investigación sobre la estereoscopia de Piedrahita trabaja a partir de las imágenes de Barranquilla generadas durante 1896 y 1940 para los tours estereoscópicos por la compañía Underwood & Underwood. El acto de observar que trae Piedrahita se deriva de una experiencia que en la irremediable discontinuidad de la percepción presentaba el estereoscopio como una forma que intensificaba la experiencia háptica en el campo visual; en ese acto de cercanía del cuerpo, se identificaba el ver como conocer. Allí, destinos como Barranquilla aparecían para la clase media estadounidense como formas de turismo que construía cartografías a su mapa sensitivo, pero que no se podían separar de intereses expansionistas y de códigos visuales de un mercado colonial de la imagen. Piedrahita lleva el estereoscopio y las estereoscopias a la Barranquilla del hoy y las sitúa en diálogo con los lugares fotografiados, con el transeúnte contemporáneo de estos espacios como con historiadores y especialistas de la imagen y de la Barranquilla de principios de siglo XX. Esta dislocación de la experiencia como espectador acentúa aún más ese trabajo de patchwork, que por un momento, y a través de la desingularización de la experiencia, atrae unos afectos que desestabilizan la homogeneización de la percepción actual.

El artículo de Sandra Molina, que se incluye en este dossier, “La dilación en el arte contemporáneo: en torno al retraso del acontecimiento de obra propiciado por la técnica en exhibición (Jonathan Schipper, Douglas Gordon y Dan Graham);” presenta una aproximación al tiempo desde la dilación temporal que se puede experimentar en las diferentes obras propuestas para el análisis. Por ejemplo, en el análisis de la obra de Schipper, Molina señala que el acontecimiento escogido es la destrucción violenta. El artista no escogió levantar un vaso de agua a la boca y ralentizarlo, sino que eligió, precisamente, un evento de desastre. El autor escribe que la violencia se disipa, pero la pregunta es qué señala esa disipación. En la electrónica, se usan barras de metal para disipar el calor y evitar que el aparato eléctrico se queme. El disipador extiende el calor a una superficie mayor para así evitar la destrucción. En un mundo ávido de noticias que se distribuyen al instante, la disipación de la violencia a través de una dilación temporal, la presentada en la obra de Schipper o de Gordon, señala que la catástrofe en su distribución y configuración mediática, más que un suceso, es un evento temporal que organiza el tiempo del ahora y, en esa medida, se hace necesaria su expansión para dislocar los requerimientos del 24/7.

Para seguir pensando en la necesaria dilación del tiempo, Nathali Buenaventura es nuestra autora invitada para la sección de “Iconotopías”; y nos ofrece la resurrección de una imagen, un grabado de Alfonso Quijano, *La cosecha de los violentos* (1968). Allí no es el gesto de Buenaventura el que recupera la imagen de Quijano de los anales de la historia; evidentemente ella lo señala, nos la pone al frente, pero es nuestra mirada, la escritura, la plasticidad del momento histórico, y no su destino, la que invita a observar de nuevo esta obra. Buenaventura nos hace una pregunta zombificante: “¿Estamos, pues, frente al sepulcro de los que amábamos y nos fueron matados o frente a su despertar en un amanecer de los “vivientesmatados”? Esta pregunta es un llamado para mirar pasado, presente y futuro, a través de otra imagen de la cual he hablado en un videoensayo titulado *Death at Once* (Muerte de un solo tiempo). Allí la imagen que ofrezco y que Buenaventura recupera es la de la pausa del VHS análogo. La pausa es titilante y, tal como ella la llama, es “una pausa no inmóvil”: “la súbita detención entre dos movimientos” que debe ser recuperada en el medio de la pausa digital. Esta última no titila. Y no es un problema de la técnica, aunque nuestra manera de nombrar este fenómeno se halle entre lo digital y lo análogo. En realidad, es un problema entre una percepción homogeneizada y una que se hace imperante renovar, evocar o, tal como Buenaventura lo llama, es necesario el avivamiento en la dilación de un tiempo en el vórtice del ruido imperante.

Javier Ariza Pomareta nos invita a pensar el juego de la imaginación entre la ciencia y la tecnología como el devenir de una pulsión que es en realidad una pulsión poética. Así es como su argumento alrededor de la voz y sus tempranas formas de grabación no son el resultado de resolver el problema de la creación de un archivo para el futuro de las voces de nuestro presente, sino de levantar lo incorpóreo, una resurrección del pasado, darle espacio a que la muerte nos acompañe. Si Buenaventura nos invita a vivir de frente al pasado y de espaldas al futuro en un movimiento vertiginoso, donde el fantasma empuja y él hala, Ariza Pomareta nos presenta un tiempo en el que el sujeto aparece dissociado de su propio reflejo a partir de una visualidad diferida dada por una voz que no reconoce. Allí, en un presente en el que la voz aparece, el sujeto no se entiende como sujeto ni objeto; el sujeto muta en cuanto reconoce la posible maquinicidad de su voz. Cada desarrollo técnico de grabación y reproducción de la voz aparece como un avatar, una refracción de cuerpo, un zombi de sí mismo, que habla desde otro lugar, otro tiempo y otro cuerpo.

Esa zombificación también está presente en el artículo de Jeff Kaiser. El autor, en su aproximación a las prácticas inestables de la música electrónica contemporánea, nos ofrece una etnografía de ese espacio de experimentación sonora donde los sujetos se encuentran constantemente redefiniendo su práctica desde otros lugares que escapan a las categorías tradicionales desde las que entendemos la música como disciplina. Kaiser, a través de una generosa conversación con artistas contemporáneos de la música electrónica, nos ofrece la posibilidad de pensar su práctica como un ejercicio que se hace al mismo tiempo que se interpreta, desde el laboratorio, y en la búsqueda de sonidos y creación de instrumentos. En otras palabras, el músico electrónico concibe su música desde su experimentación, interpretación e improvisación como desde la conformación de sus comunidades y con una subjetividad que se desarrolla en la interacción/realimentación con los artefactos en su sonido inestable de continua cocreación. Kaiser nos cuenta cómo Ignaz Schick, por un afortunado accidente, deshabilitó la amplificación electrónica de la tornamesa. La rotación de la tornamesa, a partir de este “impase”, se volcó a ser un instrumento de fricción, tal como lo sería el arco de un violín; aquí, como lo señala Kaiser, y en un movimiento que identifico como zombificante, “la tornamesa [es] como fuerza desarrolladora”. Entre accidentes y dejando que otros elementos agencien la práctica musical (el espacio del laboratorio, comunidades de construcción de software, accidentes en el hackeo y transformación de artefactos, entre otros), el fenómeno musical se complejiza y por eso requiere un lenguaje zombificante en la inestabilidad de su continua construcción/destrucción.

Y, sí, también existe la destrucción simulada. Ana María Montenegro es la artista invitada en este diálogo de entornos mediáticos con la obra en la portada del presente dossier y que se titula “Hollywood”. En el imaginario de la cultura popular, reiteradamente aparece la catástrofe, la destrucción. En otro lugar (Salamanca 2016), he argumentado que la catástrofe del presente no es el desastre natural o aquel producido por el hombre (distinciones ya bastante sospechosas que reducen responsabilidades en un mundo complejo en busca de causas y efectos reducibles); la catástrofe no es la destrucción de lo conocido. Por el contrario, es la homogeneización de nuestra capacidad de conocer, de nuestra percepción. La invitación del presente dossier es entender que los entornos mediáticos con velocidad y obsolescencia desahorada, su retórica de lo nuevo, sus distinciones entre sur y norte, sus jerarquías de consumidores y comunidades tecnológicas y sus destrucciones simuladas son formas de relatos históricos que reifican procesos de autorregulación basados en el miedo y el relato mesiánico tecnológico. Montenegro nos presenta un cuadro de su obra “Hollywood”. En ella, edita secuencias apocalípticas de películas norteamericanas en las que las grandes letras que se erigen sobre la ciudad de Los Ángeles son destruidas por ataques alienígenas, terroristas, bombas nucleares, experimentos científicos mal llevados, inundaciones o terremotos. Esta imagen- cliché de antemano reitera lo dicho: una destrucción simulada que vuelve a erigirse a sí misma con la siguiente película; entre el placer de la destrucción fabricada no existe una resurrección zombificante. Aquí los zombis se nombran; los alienígenas tienen rostro; la deformidad reina como un intensificador del mal. Aquí no hay nada que descifrar; todo está codificado.

Estas codificaciones de cómo el cuerpo se debe ver y comportar siguiendo formas de autorregulación tecnológica que son intensificaciones del poder también hacen parte de la discusión que se da en el artículo de Ana María Díaz Olaya, titulado “Danza mediatizada al servicio de la ideología en las fiestas y actos propagandísticos celebrados en Sevilla durante

la guerra civil española." Este artículo, en una revisión histórica, conecta los códigos corporales del flamenco, la danza bolera o la danza estilizada, lo bélico y la implantación de un nuevo régimen. Díaz Olaya lee la danza desde este esfuerzo propagandístico desde arriba, sin embargo, revela igualmente una implantación desde la desprofesionalización de la ejecución que en una danza desde abajo buscaba sentarse en el cuerpo como lo propio, lo español. Así, en dos movimientos, el cuerpo aparece mediando y a la vez construyendo códigos de autorregulación en la celebración, en la construcción de la identidad española entre lo bélico y una tecnología de cuerpo.

Este dossier está pensado no desde la coherencia del análisis, sino que entre los textos, entre sus espacios aparezcan imágenes fantasmagóricas y zombificantes que resuenen en el lector. Este ejercicio de introducción son mis imágenes y, por supuesto, no agotadas.

---

## REFERENCIAS

Salamanca, Claudia. 2016. "La catástrofe del presente: François Bucher." En Monografías de Artistas Colombianos. Vol. 12. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Salamanca, Claudia. 2018. "Death at Once"; acceso el 19 de junio de 2018, <https://vimeo.com/13581152>