

PROMESAS Y PRÓTESIS

Teresa Arozena
Universidad de La Laguna

RESUMEN

A modo de introducción, se da una visión del movimiento de integración de la ciencia y la tecnología en las artes de la representación, considerando a la fotografía y al cine como momentos cumbre en esta evolución hacia una «percepción a sangre fría» en el arte. Se analiza la evolución que se ha dado en los sistemas cognitivo y perceptivo humanos, desde el comienzo del aparato fotográfico y cinematográfico hasta el momento actual, en el que profundos cambios se operan en el nuevo régimen de las comunicaciones teletópicas y de la imagen digital. Dentro de este contexto se esbozan posibles nuevos vectores de representación en relación con la imagen técnica.

PALABRAS CLAVE: técnica, fotografía, cine, ciencia, arte, entropía, imagen, mente, neoluditas, tecnófilos, telepresencia, ubicuidad, cyborg, prótesis, tecnoesfera, programa, simulacro, narración.

ABSTRACT

Like a brief introduction, the article gives a view of the integrating movement of science and technology in representative arts. Photography and cinematography are considered like hot spots in this «cold perception» that has been developed in art. The evolution operated in perceptual and cognitive systems it's analysed from the beginig of the photographic and cinematographic apparatus to nowadays —the telecommunications and digital age— where important changes take place. In this context, some new representational vectors in relation with the image technique are outlined.

KEY WORDS: technique, photography, cinema, science, art, entropy, image, mind, neoluddities, techno-utopianists, telepresence, ubiquity, cyborg, prothesis, tecnosphere, programs, simulation, narrative.

El *affaire* entre ciencia, arte y hombre se remonta bien atrás. Ya desde Leonardo Da Vinci las artes de la representación apuntaban bajo la piel humana, hacia ese anonimato de la anatomía, movimiento continuado por Rembrandt o Géricault —que frecuentaban depósitos de cadáveres de los grandes hospitales. Lo que señala Da Vinci, paradigma del artista-científico para el cual la pintura era la meta suprema y la suma de todas las demás ciencias y modos de conocimiento, es el



Rembrandt, *Lección de Anatomía*

comienzo del movimiento de integración del arte y la ciencia. Génesis de una «percepción a sangre fría» en el arte, una visión científica que desarrollaba una estética propia, una especie de estructuralismo elemental que penetrará en campos tan diferentes como los de las artes visuales, la literatura, el diseño, la industria.

Esta visión viene a hacerse del todo efectiva con el desarrollo del aparato fotográfico y sobre todo cinematográfico, que logra llevar a cabo con plena eficacia el movimiento de integración de la tecnología en el arte, la hora de la integración eficaz de los aparatos técnicos en el orden de la representación. La enorme precisión del aparato cinematográfico en el análisis de la escena, en cuanto a la percepción de la realidad, favorece la interpretación recíproca de ciencia y arte, al mismo tiempo que inicia una importante evolución psicológica y perceptiva.

Este aspecto científico de la representación, comparable a la acción del bisturí del cirujano sobre la realidad, está descrito por Walter Benjamin al hablar del ojo y la cámara¹. La distancia natural entre el sujeto y el objeto de la representación

¹ BENJAMIN, Walter (1988): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Ininterrumpidos*, Taurus, Madrid.



Rodchenko, 1932

se transforma. El cámara, como el cirujano, renuncia al instante decisivo de colocarse frente a frente a su «enfermo», para adentrarse en él operativamente, adentrarse en *la textura de los datos*. La visión pasa a ser múltiple, troceada, fragmentaria. La representación cinematográfica de la realidad tiene para el hombre actual una gran importancia gracias a su compenetración con el aparato —con su prótesis—, que ha hecho que el cine y el desarrollo de la psicología corran paralelos —pensamiento y técnica se corresponden una vez más, o, parafraseando a Goethe—: «lo que está dentro también está fuera». El aparato cinematográfico presenta un mundo más exacto, un mundo que carece de las rebabas y de los agujeros del mundo «real» o concreto. Pero si para Walter Benjamin tanto el cine como la fotografía preparan «este movimiento saludable por el cual el hombre y el mundo que lo rodea se convierten el uno para el otro en ajenos, abriendo el campo libre donde toda intimidad cede el puesto a la iluminación de los detalles»², de signo opuesto es la visión de Virilio, para quien, en este movimiento «macro» sobre la realidad, esta pérdida de toda distancia posible no supone más que la colonización y la desposesión de la

² *Ibid.*



intimidad del mundo, «convertido en extraño y obscuro, entregado totalmente a las técnicas de información y a la sobreexposición de los detalles»³.

«El cine pone un uniforme al ojo», afirmaba Kafka. Las privaciones sensoriales de la tecnología son evidentes. De alguna manera ya la imprenta supuso en su momento una pérdida sustancial de un aspecto del lenguaje, el de su relieve social (la elocuencia primordial) así como el de su relieve espacial (sus acentos de intensidad, su prosodia...), pues pasó de hablarse en un foro público a leerse en silencio en la intimidad individual.

El desarrollo tecnológico, si por un lado amplía, por otro recorta. Que la fotografía, el cine y sus derivados han multiplicado a los analfabetos de la imagen es una verdad conocida. Tanto como que la imagen técnica ha inducido una estetización difusa del mundo forjándose como el más poderoso instrumento de organización de consenso, como anestesia social y como «industria de masas»⁴.

¿Será cierto que, privados progresivamente del uso de nuestros órganos receptores naturales, de nuestra sensualidad, vivimos en pos de una percepción fantasmagórica de mundos y modos diferentes, como el lisiado que percibe la vida de su miembro ausente más allá de su muñón, como espejismo, más allá de su carencia? ¿Cómo cabrá el antiguo «cuerpo animal» en el nuevo régimen de la telepresencia? ¿Cómo evolucionará en la tecnoesfera, superpuesta a la biosfera? ¿Se llevará a cabo la simbiosis total entre el humano y la tecnología?

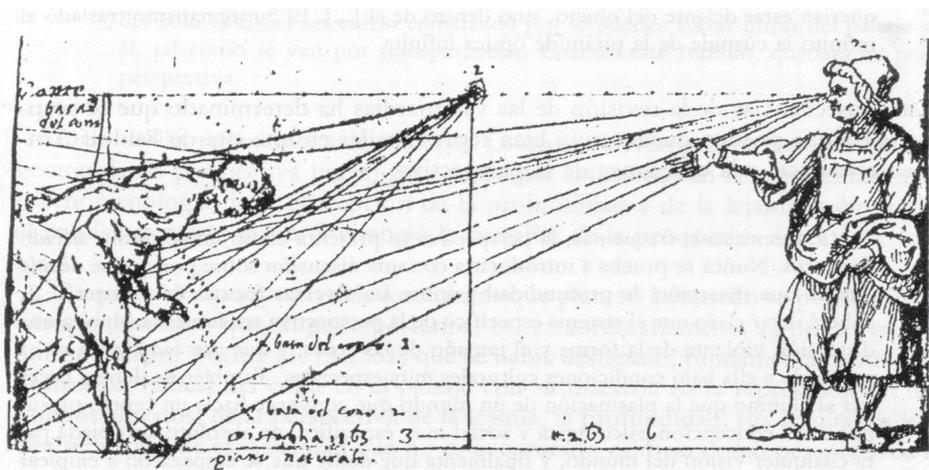
La obra y las reflexiones de muchos artistas y pensadores contemporáneos confrontan todas estas visiones en torno a la relación entre el ser humano, el arte y la tecnología, y plantean nuevas preguntas. Apuntaría aquí dos ejemplos de manual: Donna Haraway, crítica cultural feminista, cuyo «Cyborg Manifiesto»⁵ supu-

³ VIRILIO, Paul (1999): *La bomba informática*, Cátedra, Madrid.

⁴ Según Walter Benjamin, la técnica reproductiva trae consigo también una modificación análoga en la política, encontrando profundas relaciones entre el desarrollo de estos medios y el fascismo. Ello sin duda era lo que más le inquietaba: el movimiento hacia la estetización de la política y el desarrollo de la masa. Se da una puesta en crisis de las democracias burguesas. Las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permiten que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de auditores, y que poco después será visto por un número ilimitado de espectadores, hace que se convierta en primordial la presentación del hombre político ante esos aparatos. «Los Parlamentos quedan desiertos, así como los teatros». Tanto el actor de cine como el gobernante aspiran a exhibir sus actuaciones, dándose una nueva selección ante estos nuevos aparatos, de la que salen vencedores el dictador y la estrella de cine.

Las circunstancias técnicas traen la reproducción masiva, con la que se corresponde la reproducción de masas. La masa se mira en los desfiles y celebraciones deportivas. Los movimientos de masas se exponen claramente ante los aparatos. Centenares de millares captados a vista de pájaro. Los movimientos de masas, al igual que la guerra representan una forma de comportamiento humano idónea para los aparatos técnicos.

⁵ HARAWAY, Donna: «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), pp. 149-181. <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>



Código de Huygens, perspectiva del cuerpo humano

so un primer acercamiento teórico serio al tema de los efectos de la tecnología sobre las políticas de la identidad y el género⁶, y Stelarc, artista *performer* australiano que investiga sobre el concepto de post-humano⁷.

Se ha producido una gran mutación globalitaria, que escapa en muchos de sus aspectos al tema de este artículo. Dentro de estas transformaciones, la actividad cibernética y el régimen electrónico de intercambio de información juegan un pa-

⁶ Haraway viene a ser la primera en teorizar sobre una figura ya muy explotada por la imaginería del siglo XX: el *cyborg*. Un *cyborg* es una mezcla de máquina y organismo: es a la vez «cosa inanimada» y ser vivo animado. La visión de Haraway acepta al *cyborg* como símbolo y realidad, como una forma efectiva y positiva de dejar a un lado las viejas ontologías binarias como hombre / mujer, blanco / negro, máquina / animal, heterosexual / homosexual. Por un lado, ya resulta problemática e inestable la distinción entre humano y animal, punto que ha sido ilustrado ampliamente por las actuales teorías de la evolución y por los avances en ingeniería genética y biotecnología. Por otro lado, Haraway afirma que los límites entre el organismo y la máquina han sido erosionados, como también exponen otros teóricos y pioneros de la vida y la inteligencia artificial, como Kevin Kelly. Por último, señala una creciente tendencia a la inmaterialidad. Se trata del nuevo régimen de la telepresencia, un profundo cambio conceptual que afecta a las percepciones del tiempo y del espacio.

⁷ Stelarc plantea el concepto de post-humano y nos interroga sobre lo sagrado del cuerpo y su utilidad. Para él, el cuerpo ha devenido obsoleto, un desperdicio de espacio... Ante esta pérdida el cuerpo se muestra colonizado por una amplia variedad de nuevos usos. Stelarc cree que dentro de cada uno hay innumerables y amplios espacios que la tecnología y el ciberespacio liberarán para la experiencia artística. El mayor aliado de sus performances es el ciberespacio, con su ubicuidad programabilidad y trasmutabilidad.



pel decisivo, inauguran la era de la telepresencia. La nueva óptica activa (ondulatoria) renueva completamente el uso de la óptica pasiva (geométrica) de la era de Galileo.

Así Virilio describe la pérdida de la línea del horizonte de la perspectiva geográfica, que pone en práctica un horizonte de sustitución, el «horizonte artificial» de una pantalla o de un monitor que anuncia permanentemente la nueva preponderancia de la perspectiva mediática sobre la inmediata del espacio. El relieve del acontecimiento telepresente adquiere prioridad sobre las tres dimensiones del volumen de los objetos o de los lugares. Pero a la valoración claustrofóbica de Virilio se superponen otros enfoques más optimistas respecto a este nuevo régimen inmaterial de ubicuidad a través de las conexiones cibernéticas. Para Haraway, «siendo material y opaco no se es ni con mucho tan fluido. Los cyborgs son éter, quintaesencia»⁸.

Lo que para unos es un estadio más en la evolución de la especie, una ganancia, para otros, no se trata más que de órganos sustitutos, imposturas que no tratan más que de esquivar la certeza de la muerte —ya William Gibson plantea en su obra *Neuromante*, novela emblemática *ciberpunk*, el tema de la eternidad cibernética. Los propios avances en biotecnología apuntan en este sentido:

Tras la explotación de la Tierra viva y de su geografía, toca ahora la cartografía del genoma humano. La imparable tecnobiología industrial ambiciona reducir a estado de espécimen a cada miembro de la humanidad⁹.

Así pues la tecnoesfera, superpuesta a la biosfera, ¿amiga, portadora del progreso, o por el contrario, enemiga, peligrosa y alienante?, ¿tecnófilos contra neoluditas?

Quizás el enfoque adecuado debiera dirigirse a pensar la máquina más allá de sus aspectos tecnológicos visibles, en sus dimensiones maquinicas heterogéneas, evitando posturas de rechazo paralizantes y pasivas. Se tiende a adoptar posturas enfrentadas y extremas que producen una reificación: o se defiende al maquinismo como portador de progreso, o se condena como nuestra peor perdición. Se trataría, como señala Guattari¹⁰, de pesar el mundo de la máquina como manifestación de esa vertiente no discursiva de la complejidad a través de ciertos aspectos desterritorializados, estructuras de enunciación parcial que expresan nuevas dimensiones polifónicas inherentes a toda subjetividad humana.

Una vez esbozados someramente algunos aspectos de las complejas relaciones entre el hombre y la tecnología en este comienzo de milenio, quisiera ahora

⁸ HARAWAY, Donna: «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), pp. 149-181. <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.htm>

⁹ VIRILIO, Paul (1999): *La bomba informática*, Cátedra, Madrid.

¹⁰ GUATTARI, Félix: «Hacia una autopoietica de la comunicación», <http://sindominio.net/biblioweb/telematica/guattari.html>

hablar más concretamente de imagen y de los nuevos vectores de representación en este nuevo «no-lugar de las tecnologías teletópicas», como lo describe Virilio, en la era del capitalismo post-industrial y del imperialismo tecnológico.

Largo camino de la representación —o tal vez breve parpadeo— culminado y concluido en el siglo xx. Una apuesta de entrada perdida —la capacidad dialéctica de la representación como mediación visible e inteligible de lo Real.

La fe occidental se comprometió con esta apuesta de la representación: que un signo podía hacer referencia al fondo del significado, que un signo podía intercambiar sentido, y que algo podía garantizar este intercambio —Dios, por supuesto. Pero ¿y si Dios pudiese ser simulado, es decir, reducido a los signos que atestiguan su existencia? Entonces todo el sistema perdería peso, no sería más que un gigantesco simulacro —no irreal, pero sí un simulacro, nunca más traficando con lo real, sino consigo mismo, en un ininterrumpido circuito sin referencia, en un *loop*, un rizo eterno. Quiebra del régimen de estabilidades del sentido presupuesto a la circulación de los signos. A lo que asistimos es a la disolución del referente —la imagen siempre ha sido asesina, asesina de lo real, de su propio modelo: recordemos, se destruyó al icono bizantino para evitar que éste asesinase la identidad divina...

Así han quedado atrás en este nuevo siglo xxi los afanes representativos, la fe de nuestra cultura en la representación, que se ve culminada en el siglo pasado con su muerte y entierro. Sin duda la imagen técnicamente producida y reproducida tuvo mucho que ver, su desarrollo siempre estuvo ligado al programa de la crítica de la representación, y sus consecuencias sobre la experiencia artística fueron absolutamente erosivas: se derrumba la ilusión de presencia plena del sentido del signo, para revelarse como simulacro, como pura ilusión, ficción.

Domingo de resurrección de la imagen del siglo xxi, ahora ya no como cuadro al que mirar, como ventana de la representación, como alteridad, sino como imagen-matriz, envolvente, expandida por el universo, táctil, ubicua, veloz como la luz, en nuestra propia carne. Perdemos con ello, definitivamente, consistencia y materialidad, perdemos integridad física. Era una consecuencia previsible en este extraño camino hacia la inmaterialidad. Imagen-tacto, abolidas las distancias, clausurados los horizontes, el espacio, la perspectiva. Imposible ya «la manifestación irrepetible de una lejanía», definición que Walter Benjamin daba a lo que él llamaba «aura» de la obra de arte del siglo xx. El espacio, la distancia han desaparecido en el nuevo régimen del tiempo real, de la instantaneidad de la imagen a la velocidad de la luz, de la ubicuidad de la telepresencia.

Abolición de la distancia, compresión del tiempo: el tiempo lineal histórico se retrae irremediabilmente para no ser más que cita, resto en vías de reabsorción en el que el tiempo que pasa se convierte en «presente continuo», «presente eterno». Asistimos a la pérdida del elemento fundador de la ficción teatral, la unidad de tiempo, formada por un comienzo un intermedio y un fin. Así, la narración contemporánea deriva hacia una nueva dimensión tanto espacial como temporal. ¿Pero cuál puede ser el sentido de la narración en una cultura donde la muerte de la representación, el supuesto intercambio, toca a su fin, y la comunicación no se da ahora más que como tráfico de «información» —el verdadero capital de nuestra



sociedad? Amenaza de empobrecimiento de la experiencia de vida —y de nuestra experiencia de muerte.

El propio Benjamin intuye la necesidad de mantener el carácter narrativo de nuestra cultura. Una cultura en la que se observa que «el arte de narrar concluye» porque, gradualmente, «la capacidad de intercambiar experiencia», la experiencia misma, está en trance de desaparecer.

Así pues, narración, relato, ficción cuando ya no es posible la representación, cuando ya no hay intercambio entre lo real y el signo. Narración en su sentido más amplio, como motivación básica de la comunidad humana que expresa pensamiento simbólico e interacción... en categorías como mitos comunes, experiencias comunes, perspectivas comunes. Narración, además, como forma de necesidad transcultural que mantiene una estrecha relación con el tiempo de la experiencia humana —la primera narración en las distintas culturas supuso una tentativa de configurar la experiencia del tiempo.

Detrás de ello: una voluntad de humanizarlo, de conferirle tal vez continuidad, sentido, de interpretarlo a través de su experiencia e imaginarle un posible destino —la búsqueda de la significación aplicada a la experiencia del tiempo es la idea de destino¹¹.

Conferir continuidad al tiempo es afirmar que la sociedad es posible, crear un orden ontológico y político: narración como tejido que da forma a la identidad del «yo», y también a la identidad del «nosotros». Interacción, estructura dialogal, apertura del sujeto hacia el otro, a la diferencia. Tejido que se crea a través de un entrelazado perpetuo, como potencialidad de mundos posibles, que juega con lo abierto.

Pero algo más hemos perdido —y quizás sea esta pérdida aún mayor por cuanto que carece de toda posible alternativa, por resultar esencial al ser humano. No sólo muere la representación, y su tiempo histórico lineal o secuencial (causal), la memoria también se queda por el camino en este nuevo régimen temporal, eterno presente del «live» mediático, la nueva tiranía del «tiempo real», donde la instantaneidad es la moneda de cambio, y no interesan ni el pasado ni el futuro. Lo que está en juego no es únicamente una instrucción histórica, sino más bien una voluntad de futuro social, pues todo pensamiento social, todo acto mnemónico está dirigido hacia el futuro.

Con la proliferación industrial de prótesis audiovisuales y el uso descontrolado de transmisión instantánea desde los primeros momentos de la niñez, ahora vemos con rutina la elaboración mental de imágenes increíblemente codificadas junto

¹¹ MARTÍNEZ COLLADO, Ana: «La narración infinita», <http://www.upv.es/laboluz/revista/index.htm>.



con un constante declive de la capacidad de retención y recuerdo. En otras palabras, estamos viendo el rápido colapso del bloqueo mnemotécnico¹².

En el siglo XXI toda imagen goza de un status ontológico diferente, pues si la reproductibilidad técnica iniciada hacia 1900 propició un profundo cambio en la percepción sensorial de las imágenes, el paso a las imágenes de síntesis y al nuevo régimen de la telepresencia conlleva una nueva modificación de la percepción.

Si ya tuvo lugar una importante evolución psicológica y perceptiva en el momento en que se desarrolla la fotografía y el aparato cinematográfico, liberando lo que Benjamin describe como «inconsciente óptico», refiriéndose con este término a la capacidad del «ojo técnico-químico» para aprehender en su inconsciencia y automatismo lo que al ojo consciente, educado en el dominio de la representación le resulta inaprensible, es decir, el registro del acontecimiento, de la diferencia... en el nuevo régimen de la imagen de síntesis, en el nuevo escalón tecnológico, ¿cuáles son las transformaciones que opera imagen-luz, la imagen numérica, en nuestros sistemas perceptivo y cognitivo?

Superada queda ya la vocación mentirosa y subvertiva de la fotografía como depósito de realidad y documento, como célula de memoria, como fraude de realidad. El juego de la mentira y la verdad funcionó mientras hubo fe —en la representación—, mientras se mantuvo el orden de representación logocéntrico. Ahora ha dejado de tener sentido, porque cualquier niño del siglo XXI sabe que nada es lo que parece. Cuando una cultura que se encuentra a un alto nivel cultural informativo termina perdiendo la fe en la representación, cuando cambia sus registros de significados aceptables por el lenguaje de la virtualidad, entonces no sólo pierde su habilidad para filtrar memoria a través del aparato de la imagen, sino que también el aparato fotográfico pierde su capacidad de subvertir esa pretensión realista.

Frecuentemente me sorprende empeñada en distinguir el medio fotográfico, subversivo y postmoderno, del pictórico —seguramente porque a veces me sobresalta, como en un mal sueño, la sensación pastosa y anacrónica de estar haciendo pintura. Es lo que José Luis Brea diagnostica con el nombre de «el fantasma barthesiano de la pintura». ¿Por qué empeñarse en entrar en una discusión rancia que una y otra vez enmarca y reifica toda forma artística en una «obsoleta taxonomía de géneros»¹³? Desde el principio la fotografía demostró la capacidad de desarrollar una forma narrativa y un lenguaje propios. Las mutuas tensiones ejercidas en el siglo pasado de un medio sobre el otro resultan ya borrosas, casi anecdóticas. Mirado con cierta perspectiva —si esto es posible hoy—, avanzados unos pasos en el siglo XXI, tal vez lo único que compartan la fotografía del siglo XX y la pintura se defina por la evidencia repentina de una clara dependencia matérica de la fotografía

¹² VIRILIO, Paul (1999): *La bomba informática*, Cátedra, Madrid.

¹³ BREA, José Luis (1996): «El inconsciente óptico y el segundo obturador», en *Un Ruido Secreto*, Mestizo, Murcia.

analógica, hasta ahora obviada, pues ni siquiera la fotografía llegó a ser —como la pintura— un arte de la representación en toda regla.

Tensada por la posibilidad de su repetición infinita, la fotografía sólo comparece para atraer al espacio de la representación el aparecer evanescente e irregular de la diferencia pura. La fotografía no «re-presenta», tan sólo acontece, acaricia la superficie absolutamente externa de las apariencias, roza la piel leve de la diferencia, captura y retiene ese humor infraleve que, en forma de luz pura, exhala el ser —para hacer cierta la doctrina que le asimilaba a su posibilidad de ser percibido¹⁴.

De creer a Lev Manovich¹⁵, artista y teórico de los nuevos medios, tendríamos que pensar que la fotografía, entendida como registro del acontecimiento, muere en el siglo XXI, para ser sustituida por la nueva imagen digital, que vuelve a reencontrarse —dibujando un bucle— con los orígenes de las artes representativas, con la pintura y con las viejas técnicas de animación precinemáticas, donde la factura era «manual». Así, según parece, la imagen digital estaría más cerca de la pintura que nunca. Pictórica por su capacidad de factura «manual», por el tiempo expandido de su construcción, y también por no ser «documento en vivo», instantánea, registro de la realidad. Pictórica en el tiempo diferido de su fingimiento. Pero no olvidemos que se trata de una imagen de simulación, cínica, matemática, inmaterial, ejecutada por la máquina, moviéndose con la luz. Se trata de una imagen inorgánica, con un alto potencial crítico. Fotomontaje, puesta en escena de segmentos enunciativos que desdican el orden de la representación bajo una aparente organicidad restituida.

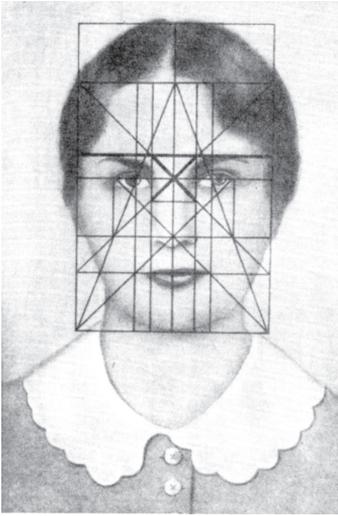
Además, nunca la imagen, ni siquiera a lo largo de su vida analógica, fue con absoluta certeza documento en vivo de la realidad. Pues toda fotografía siempre fue intrínsecamente fotomontaje —enunciación inorgánica. La imagen técnica siempre albergó al simulacro en el núcleo de su corazón y de su eficacia. Potencia del simulacro, tiempo diferido del fingimiento, tiempo exponencial vaciado, abierto al juego de la polisemia.

No puede haber ruptura efectiva, como afirma Manovich, entre la fotografía analógica y digital, sólo multiplicación de sus potenciales, desarrollo lógico de un proceso comenzado desde el nacimiento de la imagen técnica. Un proceso que, como indica Vilem Flusser¹⁶, corre parejo a la evolución del discurso de los textos científicos. Se trata de un nuevo estadio de la imagen técnica, que implica transformaciones profundas a todos los niveles, y que tiene que ver con la desintegración de los procesos lineales-direccionales en mosaicos, en espacios acotados estriados, pro-

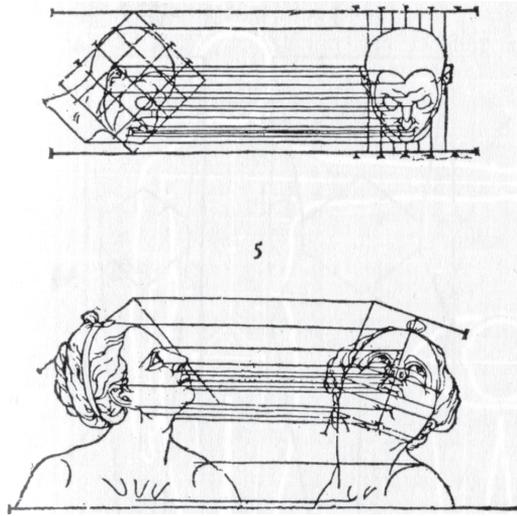
¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ MANOVICH, Lev: «¿What is digital cinema? www-apparitions.ucsd.edu/~manovich/text/digital-cinema.html.

¹⁶ FLUSSER, Vilem (2002): «Una Filosofía de la Fotografía», Síntesis, Madrid.



M. Gyka



J. Arfe y Villafañe

vocada por los textos científicos: el discurso progresista de los textos científicos ha ido desintegrando el mundo expandido en elementos con forma de puntos. Esta estructura discreta —la retícula— se acabará imponiendo a lo largo del XIX y XX, alcanzando todas las materias del saber, incluido el arte. Se inventan aparatos para calcular y procesar los puntos de la descomposición, y éstos generan las imágenes técnicas. El mundo mental se descompondrá en elementos en forma de puntos, en una estructura granulada, en bits de información, en culturemas, en actomas.

Si, como afirma Flusser, los aparatos son simulaciones del pensamiento, juguetes para jugar a «pensar», no es de extrañar esta estructura «puntillista». La concepción del pensamiento humano simulada por los aparatos es la del modelo cartesiano, en el que el pensamiento consta de elementos discretos (conceptos) que combina y que designan cada uno un punto en la inmensidad del mundo de afuera —lo que Deleuze llama proceso de estriamiento del espacio liso¹⁷. Pero se trata de un modelo insuficiente, pues la estructura del pensamiento no es adecuada para la estructura del objeto expandido.

Mientras que en el mundo expandido (concreto) los puntos se juntan sin fisuras, *los conceptos distintos del pensamiento están interrumpidos por intervalos por los que se escapa la mayoría de los puntos*. Descartes esperaba superar esta deficiencia de la red

¹⁷ Para una noción de lo liso y lo estriado ver: «Lo liso y lo estriado», Gilles Deleuze, Félix Guattari, «Mil Mesetas», Pre-textos, Valencia, 1994.

del pensamiento con la ayuda de Dios y de la geometría analítica, pero no lo consiguió¹⁸.

Los aparatos, simuladores del pensamiento cartesiano, sí lo consiguen, son omniscientes y omnipotentes en sus universos acotados. Hay una relación bi-unívoca entre el universo y el programa, pero el precio a pagar por su omnipotencia es el que ya conocemos, el de la inversión de los vectores de significado, ya que los conceptos no designan el mundo allá afuera (como pretendía el modelo cartesiano), sino que ahora el universo designa el programa allá dentro de los aparatos. Los aparatos lo saben todo, lo pueden todo dentro de un universo programado anticipadamente para ese saber y poder.

Para terminar, me gustaría introducir una figura propuesta por Flusser en su brillante análisis de la relación del hombre con los aparatos, que por kafkiana y contradictoria resulta fascinante: el funcionario.

Cuando las herramientas, en el sentido convencional —entendidas como prolongación de los órganos humanos—, se hacen técnicas, se convierten en «máquinas». Cambia entonces el signo de su relación con el ser humano. Antes de la revolución industrial el ser humano estaba rodeado de herramientas, y después de ella, la máquina se encontró rodeada de seres humanos... Pero aún hay otro estadio más, uno más sutil, el que diferencia la máquina y el aparato. Mientras que máquinas y herramientas transforman el mundo, la finalidad de los aparatos no es la de cambiar el mundo sino *el significado* del mundo. Poseen una finalidad simbólica.

Juegos simbólicos para una nueva clase social: la clase simbólica postmoderna. Hay una tendencia a la desaparición de la clase obrera por la mecanización del trabajo. La mayor parte de la sociedad está empleada en el sector terciario, es decir, se dedica al juego de los símbolos vacíos. El interés existencial se ha desplazado del mundo objetivo a los universos de los símbolos; el valor ya no está en los objetos, sino en el tráfico de las informaciones, los pensamientos, sentimientos, deseos y actos se robotizan... vivir se ha convertido en alimentar y ser alimentado por aparatos, regidos por programas. Flusser se pregunta, en medio de este absurdo, dónde queda espacio para la libertad humana. Es sin duda la misma pregunta que nos venía a plantear el Chaplin de «Tiempos Modernos», aunque ahora se trate de una clase social diferente —la clase simbólica y no la obrera, como en la película muda. El hombre sigue siendo un mero operador, un funcionario privado de su libertad y sometido al absurdo y a la aceleración repetitiva del programa de la máquina que lo domina.

El aparato es un juguete complejo, tanto que ni sus usuarios lo entienden en toda su dimensión; sólo controlamos el *input* y el *output*, la entrada del significado y su salida, el proceso en el interior del complejo permanece oculto, a modo de

¹⁸ FLUSSER, Vilem (2002): «Una Filosofía de la Fotografía», Síntesis, Madrid.

una caja negra. Pareciera que no existiese codificación. Pero el automatismo de la cámara esconde toda su complejidad estructural. La codificación de la imagen técnica se desarrolla en el interior de esa caja negra, y cualquier crítica de las imágenes técnicas debe dirigirse a esclarecer su vida interior¹⁹. Todos los aparatos (no sólo los ordenadores) son calculadoras y, en este sentido, «inteligencias artificiales»; ya la cámara lo es, aunque sus inventores no pudieran darse cuenta de ello. En todos los aparatos (incluida la cámara), el cálculo numérico predomina sobre el pensamiento lineal histórico. Esta tendencia a subordinar el pensamiento literal al pensamiento numérico es inherente al discurso científico desde Descartes. Es necesario descifrar este engaño para mostrar el verdadero significado de la fotografía, concretamente el de los conceptos programados; para revelar que la fotografía no es más que un complejo simbólico de conceptos abstractos, unos discursos recodificados en situaciones simbólicas.

Si por un lado los aparatos aumentan nuestras facultades de intervención en el entorno, nuestra superficie de contacto con el universo, a la vez nos convierten en sus funcionarios, en operadores, monos que hacen clic y que sirven, con esta acción de pulsar, a reforzar la propia industria tecnológica:

El funcionario domina el aparato gracias al control de sus lados exteriores (del *input* y del *output*) y es dominado por él gracias a la intransparencia de su interior. Dicho de otro modo: los funcionarios dominan un juego para el que no pueden ser competentes: Kafka²⁰.

Pero ¿podría tal vez el funcionario «dejar caer una llave inglesa dentro de una máquina»? Éste era el gesto a ciegas con el que Deleuze ilustraba, a partir de una imagen del novelista policiaco Hammett, la forma de hacer estallar una situación absolutamente oscura, el modo de arrancar jirones de situación²¹. ¿Podría subvertir el programa que se realiza a través de él, hacerse consciente del espacio estriado, en que se encuentra —articulado por puntos como resultado de reglas matemáticas— y buscar alternancias, posibles superposiciones entre éste y un espacio de signo opuesto, un espacio liso? ¿Podría desarrollar una postura táctica para sabotear, para hacer derivar la práctica fotográfica hacia el espacio liso, hacia un espacio agujereado? Si bien el aparato fotográfico, como aparato surgido de los textos científicos supone acotación cuántica del espacio, un estriamiento, hay algo en la fotografía que de hecho escapa a la conciencia aparática, a las directrices de sus programas. Tal vez este espacio liso como posibilidad se abra tras el carácter de

¹⁹ Flusser plantea un interesante ejemplo de la transcodificación de conceptos que fingen haberse impreso de forma automática desde la superficie: el de los colores fotográficos. (Vilem FLUSSER, «Una Filosofía de la Fotografía», Síntesis, Madrid, 2002.)

²⁰ *Ibidem*.

²¹ DELEUZE, Gilles (1994): «La imagen-movimiento», Paidós Comunicación, Barcelona.

huella o registro, que, por un lado, se prefigura como rastro del acontecimiento, como pura diferencia que se resiste a la regulación interesada del orden de la representación —fisura por la que nos podemos escapar hacia un horizonte de multiplicidad—, y por otro, como rastro o vestigio de una ausencia, como vanitas, como algo que se sustrae —un hueco, un intervalo, un agujero... lo que se resiste al lenguaje.

Consideremos al funcionario, como Flusser propone, como un punto de enlace dentro de campos de posibilidades cruzados. Ha dejado de saberse «sujeto de objetos» para experimentarse como proyecto —a través de él se proyectan realidades sobre campos de posibilidades. Al enfoque científico-técnico-político moderno de la vida le ha sucedido un enfoque artístico-procesador «postmoderno»: el mundo es y nosotros mismos somos como proyectamos el mundo y como nos proyectamos a nosotros desde un enfoque específico. Así, el espacio y la duración no son cualidades objetivas, sino *modos* de espacialización, *maneras* de estar en el espacio, de relacionarse con él.

Tiempo y espacio, seguramente dos caras del mismo proyecto. Fotografía y cine: narrar para proyectar formas improbables del tiempo, formas improbables del espacio, para buscar en la textura acotada y estriada de los espacios establecidos, de los programas y metaprogramas que gobiernan el mundo, fisuras por las que volver el espacio hacia lo abierto.

