

CANAL

1

PROGRAMA

ESTUDIOS

VISUALES

MEDIALES

CANAL

CUADERNOS DE ESTUDIOS VISUALES Y MEDIALES

2017

1

ISSN 0719-8825

DOSSIER

MÁQUINAS ARQUEOLÓGICAS

ARCHAEOLOGICAL MACHINES

PROGRAMA DE ESTUDIOS VISUALES Y MEDIALES

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
DEPARTAMENTO DE DISEÑO

ÍNDICE

- 06 | **Editorial**
- 10 | **Presentación al dossier**
- 16 | *Escombros e historia*
Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola
- 32 | *La vida en el laberinto de los aparatos técnicos.*
Un contrapunto entre Günter Anders y Vilém Flusser
Breno Onetto M.
- 56 | *La fotografía y el gusano*
Norval Baitello Junior
- 74 | *La apropiación fotográfica del territorio:*
una interpretación tecnoestética
Natalia Calderón y Adolfo Vera
- 90 | *Arqueologías medievales: un diagnóstico de Jussi Parikka*
Joaquín Zerené H.

- 121 | **Documento**
El mundo de lo simbólico – un mundo de las máquinas
Friedrich Kittler
- 159 | **Obra**
Máquina de coser
Demian Schopf
- 171 | **Ensayo**
La técnica, la postpornografía y el feminismo
Alejandra Castillo
- 188 | **Notas de libros**
Arquitectura de las transferencias (2016), **Ingrid Wildi**
Are We Human? (2016), **Beatriz Colomina & Mark Wigley**
- 190 | **Apéndice**
Proyecto Globular [Imágenes de archivo ESO]
Renzo Contreras

EDITORIAL

Cristián Gómez-Moya

Editor General

Una publicación anual sobre estudios visuales y mediales, lejos de una cronología específica que pretenda medir el tiempo y el espacio, se presenta como el signo ficticio de una época documental. No se trata aquí de instalar la lectura de época como algo que aparece inscrito en el documento una vez al año sino del devenir del documento, esto es, pensar ahora aquello que será leído fuera de época.

Así, pensar la visualidad de la imagen y la medialidad de los medios a través de esta publicación, supone entonces pensar fuera de época, toda vez que pensar conlleva también escribir, graficar, diagramar y todo aquello que identifica una forma de documento para el porvenir de la lectura.

Empero, también se trata de una lectura que se debate entre la ciencia y el pensamiento, entre la técnica y la especulación. Por ello no ha de sorprender a estas alturas que toda relación con la imagen comprenda, en su dimensión más política, una relación con los medios sobre los cuales circula. En este sentido *CANAL*¹ es imagen y medio de una ciencia y de una técnica, pero al mismo tiempo es un pensamiento político sobre lo visual y lo medial; acaso postmedialidades de un lenguaje difícil de subsumir bajo los índices de lectura. Se entiende, índices de lectura hoy en día cifrados entre claves y metadatos, entre aquello que desea ser leído pero que no es dado a leer. Deseo y negación.

CANAL, a contracorriente, es entonces un espacio en forma de cuaderno documental que acoge las colaboraciones transversales de pensadores y creadores más allá de los indicadores de su producción anual, y privilegia los estudios, los proyectos y los procesos intersticiales como eso simplemente, como canales de un pensamiento crítico sobre lo visual y lo medial.

¹ Las primeras acepciones de *canal* remiten a un cauce artificial, cuyo lecho permite básicamente conducir, orientar, distribuir y poner en circulación materialidades de diverso orden. Alude, en segundo aspecto, a una escisión natural cuyo rompimiento se puede dar en medio de una geografía o de un cuerpo. Unidas entonces por las ideas de cavidad, hendidura, conducto, esta acepción hace forma en la medida de su misma extirpación o conducción.

Extraña paradoja entre aquello que contiene y a la vez conduce lo que, al mismo tiempo, está dentro y fuera de un espacio corpóreo. Estría y faringe también comparecen aquí.

A diferencia del mensaje unívoco que se emite desde una señal informática –el carril del mensaje–, *canal* es también la parte opuesta del lomo de un libro, y por ello entonces lo que no se puede observar pero que, sin embargo, constituye geometría concava que aglutina un compendio de folios.

En tanto libro o documento sostenido en su lomo inverso, este compendio de folios es entonces contenido de su propia cavidad. Y así, por medio de lo que deja circular su carril, su carril es también lo que circula. Intersticio en forma y contenido, *canal* es lo que separa y lo que une.

PRESENTACIÓN DEL DOSSIER

Diego Gómez Venegas

Editor Asociado

Máquinas arqueológicas es el nombre que designa a esta edición inaugural de *CANAL*, ofreciendo así dicha designación a quienes se sientan convocados a orientar sus propias indagaciones a través de estos cuadernos. Lo que buscamos con ello, es trazar los lazos que unen a estas dos palabras con una pluralidad de significados —muchas veces lejanos—, y de este modo avanzar en discernir la compleja red de representaciones que las sostienen. Así, invitamos a los lectores a resituar los debates locales y regionales en torno a la noción de máquina, en atención a las diversas y a la vez sustantivas aproximaciones metodológicas que ofrece la cuestión de la arqueología

en los distintos campos transdisciplinarios que circulan alrededor de las artes, las ciencias y las humanidades. En esa línea, hemos configurado un dossier que se mueve, bien, desde la mirada materialista que propone activar el escombros, hasta la figura zoomórfica que ve en el gusano el gesto primordial de la fotografía, o bien desde la contraposición del pesimismo y el entusiasmo por los aparatos técnicos, hasta la idea de tecnoestética materializada en la captura fotográfica, pasando, por cierto, a través del entretejido que sostiene la noción contemporánea de arqueología de medios, con el fin de identificar sus hebras.

Las lectoras y lectores encontrarán así, primeramente, el texto que nos ofrecen Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola, donde desarrollan el artículo *Escombros e Historia* a partir del caso –que ellos mismos han levantado e investigado por varios años– del panel constructivo de hormigón armado de origen soviético, KPD. Los autores posicionan dicho panel como un (no tan) silencioso testigo del acontecer histórico-político de una época donde otras tecnologías asociativas estructuraban un mundo, que aunque decretado extinto, parece haber quedado grabado en las capas que configuran hoy el estado sólido de aquel panel, convirtiendo de paso a éste –podría decirse– en un fragmento geológico. Más allá, Breno Onetto Muñoz nos invita a pensar *La vida en el laberinto de los aparatos técnicos* a través de un contrapunto entre las ideas que Günther Anders y Vilém Flusser desarrollaron sobre este asunto; donde el primero, en atención a la era pos-atómica, pone el énfasis en repensar los alcances de una tecno-ciencia que sobrepasa con fuerza destructora los límites de lo humanamente

imaginable, mientras que por otro lado, el segundo nos invita a abordar cautelosamente cómo los aparatos técnicos nos han dotado de una nueva capacidad imaginativa que vendría a reconfigurar nuestra propia condición. Posteriormente, Norval Baitello Jr. nos presenta su texto *La fotografía y el gusano*, con el cual nos introduce al mundo técnico de naturaleza zoomórfica pensado por Flusser, donde destaca el gusano como analogía fundamental para comprender la fotografía en tanto aparato predatorio; asunto que se despliega a través de un recorrido meticuloso y a la vez preciso por el pensamiento del teórico checo-brasileño, y cuya base, sostiene Baitello Jr., se ubica en los lazos que Flusser estableció con los círculos filosóficos del Brasil. A continuación, Natalia Calderón y Adolfo Vera nos ofrecen su artículo *La apropiación fotográfica del territorio: una interpretación tecnoestética*, donde justamente para acercarnos a este último concepto, los autores nos invitan a un recorrido introductorio por la filosofía de la técnica de Gilbert Simondon; ello, discutido inicialmente a la luz de las nociones sobre estética, y el acercamiento de ésta a la cuestión de la técnica, primero en Benjamin y luego –tangencialmente– en Jean-Louis Déotte, avanzando desde ahí en la presentación de la cuestión tecnoestética en el acto de captura mismo del aparato fotográfico, en tanto máquina que inerva. Finalmente, el dossier concluye con el artículo *Arqueologías medievales: un diagnóstico de Jussi Parikka*, donde Joaquín Zerené Harcha se vale del mapeo teórico para, sobre los hombros del teórico finlandés, desentrañar con total claridad las múltiples ramas y entrecruces que estructuran la pluralidad de un campo tan híbrido como diverso. Así, la arqueología medial es presentada

tal y como es, lejos de toda unicidad, “como un conjunto heterogéneo de prácticas interdisciplinarias”, donde, sin embargo, comprender el lugar de las máquinas en la constitución de las culturas mediales asoma como eje transversal.

Quienes recorran el trayecto propuesto por el dossier notarán que el lenguaje, a través de los funcionamientos otorgados por las técnicas escriturales de la cita y la nota, pareciera querer recordarnos que no es sino el mismo lenguaje, el que puede ostentar primeramente la condición de máquina arqueológica. Traspasados así los límites del dossier, ya en la sección “Obra”, la presentación y documentación del proyecto *Máquina de coser*, del artista Demian Schopf, nos arroja justamente sobre aquello, al dominio de las palabras y las cosas, las cuales remediadas por la así llamada máquina universal, parecen exponer cómo ellas mismas continúan anudando nuestro entendimiento a las bases de las sociedades técnicas que han logrado construir.

Sin embargo, lo anterior podría pensarse también en otros términos, retrocediendo –literalmente– algunas páginas. Esto, pues justamente entre el dossier y la sección “Obra” hemos querido reservar un espacio para un “Documento” que pueda ser leído como antecedente clave para abordar las discusiones que el dossier y el cuaderno en general proponen. Así, para esta edición inaugural de *CANAL* hemos incluido un artículo del teórico de medios germano, Friedrich Kittler (1943-2011). Se trata del texto *El mundo de lo simbólico – un mundo de las máquinas*, traducido cuidadosamente desde el alemán por Breno Onetto, con la

asistencia de Joaquín Zerené, y que pasa a constituirse así, hasta donde podemos ver, en el primer material de Kittler publicado en español. Dicho trabajo requiere, no obstante, de lectores pacientes y meticulosos que estén dispuestos a ingresar a una rama esencial de la teoría de medios contemporánea, por un pasadizo que si bien ofrece obstáculos, entregará también a las lectoras y lectores que lo atraviesen con cautela, una noción comprensiva sobre los lazos que Kittler construyera con el psicoanálisis lacaniano, con el fin de levantar una teoría de medios que se presenta como camino ineludible a la hora de abordar las relaciones entre mente humana y máquina.

Sobre lo anterior, no es posible cerrar esta presentación sin antes agradecer nuevamente a Breno Onetto y Joaquín Zerené por volcarse con decisión y energía a la tarea de traducir a Kittler, quien es conocido ciertamente por su uso complejo del alemán, a través de una escritura calificable, a lo menos, como intrincada. Del mismo modo, agradecer también al profesor Ryan Bishop de la Universidad de Southampton, y especialmente al profesor Geoffrey Winthrop-Young de la Universidad de British Columbia, por su total generosidad a la hora de guiar a este editor en el camino que permitiría publicar a Kittler en español. Y por último, sinceramente, a la señora Susanne Holl, quien gentil y amistosamente nos ha concedido los derechos para entregarles aquí, el texto en cuestión.

Escombros e historia

Rubble and History

Pedro Ignacio Alonso

Pontificia Universidad Católica de Chile

Hugo Palmarola

Pontificia Universidad Católica de Chile

Recibido | 26-10-2015 | Aprobado | 22-07-2016

Pedro Ignacio Alonso | Académico de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. PhD en Architectural Theory por la Architectural Association de Londres. Editor del libro *Space Race Archaeologies: Photographs, Biographies, and Design* (DOM, 2016) y co-autor de los libros *Panel* (Architectural Association, 2014) y *Monolith Controversies* (Hatje Cantz, 2014).

Hugo Palmarola | Académico de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor (c) en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es co-autor de los libros *Panel* (Architectural Association, 2014) y *Monolith Controversies* (Hatje Cantz, 2014).

Resumen | Este artículo discute y problematiza el caso de un panel KPD, prefabricado de hormigón armado elaborado en Chile bajo un sistema constructivo soviético en 1972, y que fue montado como elemento central del Pabellón de Chile en la 14ª Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia en 2014. Dicho elemento, una ruina, un escombros, encontrado en un botadero municipal chileno, es el objeto de múltiples trayectorias y controversias que permiten analizar y poner en cuestión los procesos historiográficos y las derivas políticas y sociales del Chile reciente. De igual manera, el texto invita a pensar a través de este panel y su historia, la condición de la arquitectura, el diseño y la tecnología en un contexto contemporáneo global que a pesar de todo, aún permitiría un análisis crítico de la relaciones y controversias políticas, ideológicas y estéticas que estos campos de acción atraviesan.

Palabras claves | panel, KPD, arquitectura, Bienal de Venecia

Abstract | This article discusses and problematizes the case of a concrete prefabricated panel —part of the soviet KPD building system— which was installed as the central element of the Chilean Pavilion in the 14^a International Architecture Exhibition of the Venice Biennale in 2014. Such element, a ruin, rubble, found in a Chilean municipal dump, is the subject of multiple trajectories and controversies which allow to analyze and questioning the historiographic processes and the political and social drifts in recent Chile. At the same time, the text invites to think, through the panel and its history, about the condition of architecture, design, and technology in a global contemporary context, which against all odds, would still welcome critical analyses on the relations and political, ideological, and aesthetic controversies these fields traverse.

Keywords | panel, KPD, architecture, Venice Biennale

Un panel prefabricado de hormigón armado fue la pieza principal exhibida en *Monolith Controversies*, el Pabellón de Chile que curamos para la 14ª Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia en 2014.¹ Esta pieza fue producida en la ciudad de Quilpué en 1972 por una industria donada por la Unión Soviética a Chile para impulsar el programa de vivienda social del gobierno de la Unidad Popular. El sistema constructivo fue conocido como KPD, derivado de la sigla rusa КППД que significa “gran panel constructivo” (*krupnopanelnoye domostro-yenie*). El 22 de noviembre de ese año, dicho panel fue firmado sobre el cemento fresco por el presidente Salvador Allende para luego ser instalado como monumento conmemorativo en la entrada de la fábrica. Posteriormente, tras el golpe de Estado

¹ *Fundamentals*, la 14th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, fue dirigida por Rem Koolhaas entre el 7 de junio y 23 de noviembre 2014. Curado por Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola, el Pabellón de Chile fue comisionado por Cristóbal Molina en representación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes con un comité científico integrado por Pablo Allard, Beatriz Colomina, Sebastián Gray, Hugo Mondragón, Fernando Pérez Oyarzún, Rodrigo Pérez de Arce, Bernardo Valdés y Enrique Walker. Proyecto de montaje: Gonzalo Puga; Identidad visual: Martín Bravo; Producción: Felipe Aravena, José Hernández; Multimedia: Francisco Hernández, Micol Riva; Comunicación: Marcela Velásquez; Producción y montaje: Luigi D’Oro & Arguzia S.R.L. y auspiciado por Fundación Imagen de Chile, DIRAC, CSAV, y SAAM. Los antiguos trabajadores de la fábrica KPD en Quilpué fueron parte integral de la exposición y del libro *Monolith Controversies*; colaboraron especialmente Verne Díaz, Servando Mora y Héctor Pereira, así como el fotógrafo de la fábrica Nolberto Salinas. Díaz, Mora y Salinas nos acompañaron a Venecia.

de 1973, la nueva administración de la industria a cargo de la Armada de Chile cubrió la firma, pintó el panel, y agregó en su ventana un retablo con la imagen de la Virgen María junto al Niño Jesús, además de dos lámparas neocoloniales.² Este panel, a su vez, se inserta en una genealogía internacional de prefabricación de grandes paneles de hormigón armado iniciada con el sistema francés Camus (1948), su posterior rediseño en la Unión Soviética como el sistema 1-464 (1955), la donación de éste a Cuba, su readaptación como el sistema Gran Panel Soviético (1963), y su posterior arribo a Chile, donde el sistema fue asimilado en dos etapas antagónicas de transformación del país: el proyecto socialista y el neoliberal, sistemas denominados KPD y VEP, respectivamente.³

Rem Koolhaas, director de la Bienal de Arquitectura de Venecia 2014, tituló a su propuesta curatorial *Fundamentals*, dividiéndola en tres partes: “Elements of Architecture” (revisando 15 elementos universales de arquitectura), “Monditalia” (sobre la dualidad emblemática y global de la Italia contemporánea), y “Absorbing Modernity 1914-2014” (con 64 participaciones nacionales que reflexionaban sobre los últimos 100 años de arquitectura internacional). El Pabellón de Chile se insertó así en una Bienal densa y ambiciosa, discutiendo la absorción de

² Cfr. Pedro Alonso y Hugo Palmarola, *Panel* (Londres: Architectural Association, 2014).

³ Cfr. Pedro Alonso y Hugo Palmarola, eds., *Monolith Controversies* (Berlín-Ostfildern: Hatje Cantz, 2014)

la modernidad planteada por Koolhaas con un solo gesto: un bloque de hormigón armado. En este sentido, el comentario de Pippo Ciorra, publicado en el periódico *Il Manifesto* fue, probablemente, el análisis más certero sobre la propuesta curatorial chilena y la recepción pública del proyecto: “cómo transformar un elemento y una investigación histórica, política y arquitectónica en un evento expositivo eficaz y sintético, sharp, short, straight to the point”.⁴ Ciorra se refería al elemento central del Pabellón de 2,75 metros de alto, 3,2 de ancho, y 2,6 toneladas de peso. Como la Bienal de Venecia no es un museo, el panel permitió soslayar la producción de una exposición panorámica y museográfica, riesgo implícito en el mismo encargo. Lograr agudeza, brevedad, e ir directo al grano fue fundamental, considerando el breve tiempo del que disponía público, prensa y jurado para visitar el total de la Bienal.

Si bien una de las características principales del tipo de tecnologías constructivas basadas en la prefabricación de paneles es la

⁴ Pippo Ciorra, “Perdersi nella fundamenta”, *Il Manifesto* (Roma, Italia), Jun. 6, 2014. Texto original: “Trai nostri candidati alla vittoria (se fossimo in giuria) includeremmo certamente il padiglione cileno, un monolito prefabbricato realizzato nel 1972 che era allo stesso tempo modulo costruttivo e discusso monumento (con firma «al vivo» di Allende) al trionfo modernista della prefabbricazione. I curatori, Pedro Alonso e Hugo Palmarola, danno una delle migliori risposte possibili al tema proposto da Koolhaas, vale a dire come trasformare un elemento e una ricerca storica, politica e architettonica in un evento espositivo efficace e sintetico, sharp, short, straight to the point”.

transferencia del peso estructural y las demandas técnicas de la construcción del panel mismo, el desafío expositivo consistió en mostrar cómo un solo elemento también podía sintetizar el traspaso del peso ideológico que convirtió a este tipo de paneles en símbolos y agentes de transformación social.⁵ Interesaba observar lo que Nelly Richard llamó “la memoria social y política de los objetos”.⁶ La presentación de una sola pieza, local y universal a la vez, permitió exponer la historia de aproximadamente cinco billones de metros cuadrados construidos en todo el mundo con este tipo de tecnologías,⁷ situando —al menos en términos de escala— a la prefabricación por paneles como el modelo de vivienda de mayor impacto global; un dato que contradice el espacio marginal que este sistema aún ocupa en la historiografía tradicional de la arquitectura moderna.

⁵ Cfr. Pedro Alonso y Hugo Palmarola, “A Panel’s Tale: The Soviet I-464 System and the Politics of Assemblage”, en *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories*, eds. Patricio del Real y Helen Gyger (Nueva York: Routledge, 2012), 153-169; Pedro Alonso y Hugo Palmarola, “Tropical Assemblage: The Soviet Large Panel en Cuba”, en *Beyond Imported Magic, Essays on Science, Technology, and Society in Latin America*, eds. E. Medina, I. Costa Marques y C. Holmes (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014c), 159-179.

⁶ Nelly Richard, “La Memoria Social y Política de los Objetos: entrevista a Pedro Alonso y Hugo Palmarola”, *The Clinic* (Santiago, Chile), Feb. 20, 2015.

⁷ Philipp Meuser, “The Aesthetics of the Plattenbau”, en *Project Russia 25* (Moscú y Ámsterdam: A-Fond / 010 Publishers, 2002); Hans Wolfgang Hoffmann, “Aus Fehlern lernen. Erbe des komplexen Wohnungsbaus: Wie Berlin seinen Nachbarn bei der Sanierung der Platte hilft”, en *Stadtforum* (Octubre, 1999).

La situación descrita nos recuerda un texto de William G. Conway, el entonces director de la Sociedad Zoológica de Nueva York, donde cuenta cómo, en la Conferencia Anual de la Asociación Estadounidense de Parques Zoológicos y Acuarios, él fue confrontado por un tal Sr. M., quien le preguntó: ¿Cómo es posible que su zoológico este dispuesto a gastar miles de dólares por un chimpancé enano, si ni siquiera tiene una exposición adecuada de la rana mugidora? ¿Cómo es posible destinar enormes cantidades de dinero en conseguir semejante rareza, y no ofrecer una buena exposición, educativa, que explique en cambio esta rana, una especie tan común que la podemos encontrar en nuestro patio trasero?⁸ En su defensa Conway argumentó sobre la importancia de la conservación de especies exóticas dentro de la difusión de la vida salvaje, a lo que el Sr. M. replicó que, amparados en la idea de conservación, el zoológico de Nueva York estaba en verdad preocupado por exponer lo raro, lo único y lo excepcional, y no de exhibir correctamente lo que consideran demasiado ordinario, como si una rana mugidora no tuviera lo mismo que enseñar que un chimpancé enano, solo por ser más común. La diferencia, remató el Sr. M., radica en la total falta de imaginación de los zoológicos para producir montajes de calidad, inspiradores, y que muestren correctamente todo lo que las ranas mugidoras pueden enseñar.

⁸ William G. Conway, "How to exhibit a bullfrog: a bed-time story for zoo men", en *International Zoo Yearbook* 13, N° 1 (1973): 221.

Si en el debate entre Conway y el Sr. M. reemplazamos al chimpancé enano por las obras maestras de la arquitectura moderna (aquellas igualmente excepcionales, merecedoras de conservación patrimonial), y si el panel de hormigón armado (común y estandarizado) tomara el lugar de la rana mugidora, podríamos explicar, en parte, en qué consistió la operación curatorial que nos propusimos en Venecia. Tal vez no por casualidad Conway inicia su texto con la siguiente afirmación: “Una mala exposición es una pesadilla recurrente en zoológicos tanto como lo es en museos”.⁹ Tal como explica el Sr. M., no se trata solo de atesorar un objeto, sino de la construcción de su visibilidad. En ese sentido un montaje coparticipa en la producción y transmisión de conocimiento. Una exposición es en definitiva un problema teórico porque esta opera a nivel de representación, y no se conforma solamente con la supuesta riqueza intrínseca de objetos excepcionales. Tampoco abusa de la idea de conservación para justificar la falta de imaginación con la que usualmente se expone la arquitectura y el diseño moderno. El debate entre Conway y el Sr. M. sobre los criterios expositivos del zoológico de Nueva York nos permiten también ampliar la reflexión sobre recientes exposiciones sobre arquitectura y diseño latinoamericano, como las desarrolladas en esa misma ciudad este año por el Museum of Modern Art, Americas Society, y Museum of Arts and Design, y específicamente, respecto del trabajo curatorial en la selección de piezas de carácter excepcional.¹⁰

⁹ Ibid., 221.

¹⁰ Ver *New Territories: Laboratories for Design, Craft and Art in*

La exhibición chilena en Venecia planteó entonces una postura crítica a paradigmas historiográficos y curatoriales de la arquitectura y del diseño, así como también a la noción tradicional de estudios sobre la técnica. Los paneles prefabricados por sus características industriales y su orientación de consumo masivo, pueden ser considerados tanto piezas de arquitectura y diseño como piezas de tecnología. Sin embargo, la historiografía de la tecnología ha estado centrada preferentemente en la tecnología de punta, la novedad y el futuro, priorizando las nociones de “invención” (ideas nuevas) y de “innovación” (primer uso de esa idea nueva). Según David Edgerton, el pensar en la técnica como innovación fue algo típico de la cultura del siglo XX, debido —entre otras razones— a la pérdida u ocultación de técnicas antecedentes, a la aparición del inventor como héroe nacional, y a la atribución exagerada a las técnicas de la explicación del cambio económico y social.¹¹ En este contexto es común que todavía los estudios sobre la técnica privilegien el diseño sobre el uso, la producción sobre el consumo, y los períodos de cambio por sobre aquellos que parecen ser estáticos. Este paradigma historiográfico centrado en la invención y en la innovación, ha sido el más comúnmente aceptado en la historia de la tecnolo-

Latin America (November 4, 2014 to April 5, 2015, Museum of Arts and Design); *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico and Venezuela, 1940-1978* (February 11 to May 16, 2015, Americas Society, New York); *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (March 29 to July 19, 2015, Museum of Modern Art).

¹¹ David Edgerton, *The Shock of the Old* (London: Profile Books, 2006), 63-65.

gía, y ha tenido implicaciones en la construcción y comprensión sobre un pasado en el que se ha evaluado y seleccionado un repertorio de tecnologías consideradas más importantes que otras. Edgerton recalca lo importante que resulta distinguir entonces entre “innovación” y “uso”, diferenciando el “peso cultural” de las tecnologías innovadoras, y la “relevancia social” que ha tenido la expansión de su uso concreto.¹² Al analizar críticamente el devenir de la historiografía actual de la arquitectura y del diseño, es posible advertir un fenómeno similar, donde son marginales los análisis sobre la experiencia de uso por parte de los trabajadores que participan de la rutina de fabricación (como los obreros) o los relatos sobre el uso cotidiano de los destinatarios finales (como los habitantes).

En este sentido la Bienal se convirtió en un desafío que permitía presentar el resultado de una investigación poco común. Ajenos al paradigma del creador de formas únicas, los edificios de paneles son el resultado de sucesivas transformaciones y adaptaciones a los contextos sociales, políticos y tecnológicos de cada país. Por otro lado, la muestra no podía centrarse en el rol creativo del arquitecto, diluido en un tipo de innovación colectiva, evolutiva y transnacional, si no que más bien en el protagonismo de los trabajadores y los habitantes de los propios edificios KPD. El primer caso estuvo presente mediante el rescate de la memoria colectiva de la producción cotidiana de paneles dentro de la fábrica KPD, así como en el ensamblaje de paneles en los sitios de

¹² Ibid., 69.

construcción. En este contexto, el relato de los trabajadores fue un elemento clave dentro del libro de la exposición, pieza que nos permitió destacar a un grupo de actores olvidados de la historia de la arquitectura, y que, más aún, fueron activos protagonistas del rescate del panel KPD. El segundo caso fue planteado a través de la reconstrucción a escala real de un living-comedor del departamento de un habitante concreto, la señora Silvia Gutiérrez, ambientación que inauguraba el hall de acceso al Pabellón. Finalmente, el trabajo sobre el uso de paneles, en tanto objetos, y sistemas de fabricación y de habitación, contemplaba como eje el panel conmemorativo, a través del cual desplegar las distintas controversias y experiencias de uso vinculadas con él.

Con todo, a la Bienal llevamos el panel sin firmas y sin vírgenes. Se expuso como un original, pero también como una ruina de la modernidad arquitectónica y política. En definitiva, en Venecia se mostró un escombros. Presentarlo así parecía una acción radical pero fundamental, pues no se trataba de curar objetos que ya tuvieran un valor reconocido para la arquitectura. Al contrario, la operación curatorial consistía en problematizar el supuesto valor de este objeto para así rastrear las controversias contenidas en el panel, pero evitando resolverlas por medio de la restauración de firmas o vírgenes. La estabilidad historiográfica de obras maestras y singulares de la modernidad local o internacional estaba lejos del interés curatorial del proyecto. Interesaba, por el contrario, mostrar cómo era posible desplegar una compleja gama de interpretaciones y controversias a partir de un solo elemento de arquitectura. Se intentó presentar un objeto abierto, evitan-

do cerrarlo a través de clasificaciones tranquilizadoras y estables. De esta manera, el panel se situaba como un nodo de relaciones múltiples y elementos en tensión: permitía conectar, desde una perspectiva crítica, la historia reciente de un país como Chile con la historia de la arquitectura global de los últimos 100 años.

Instalar el panel en vertical sobre un riel con solo dos apoyos, además de una iluminación puntual, permitió consolidar el protagonismo y la tensión de un bloque de hormigón que parecía sostenerse por sí mismo al centro del Pabellón. Una vez en él, los visitantes podían literalmente mirar las otras piezas que componían la muestra a través de la ventana del mismo panel. Este encuadre mostraba una aproximación doble: el panel como objeto de estudio, y también como herramienta de observación histórica, social y cultural. En oposición al distanciamiento del objeto en estudio y la pretensión objetivizante del conocimiento (propias del museo), se trataba de subjetivizar el panel, de estar lo más cerca posible, trabajar con él, modificarlo e intervenir sus trayectorias para potenciar lo que el objeto podía decir. En efecto, la investigación científica habitualmente busca tomar distancia, aislar los objetos, retirarlos de sus contextos inmediatos y protegerlos de la contingencia, como si conceptualmente los pudiéramos poner en el mesón de un laboratorio. Muy por el contrario, interesaba estudiar, precisamente, la relación del panel con las imágenes, los discursos y los usos circunstanciales, la “contaminación” de lo que usualmente la investigación tradicional deja fuera por anecdótico. Esta aproximación parecía una estrategia adecuada para lograr comprender sus controversias y paradojas.

Así, el panel se levantó en el Pabellón como pre-texto a través del cual comprender relaciones entre arquitectura, diseño y tecnología, en el contexto de la producción colectiva de un cierto imaginario social, político e ideológico. Buscábamos con esto ampliar la reflexión sobre la multiplicidad de posiciones que un objeto puede asumir en relación con la investigación histórica y cultural. El aparente estatus como objeto concreto e inerte del panel, contrasta así con un cierto estado de vibración, movimiento e inquietud, de duplicidad y ambigüedad en la relación de esta pieza respecto de problemas de carácter estético o político. El panel emerge, por lo tanto, como agente activo, y no como objeto pasivo en espera de ser descifrado. Abre una discusión sobre su dimensión como actor en una red de relaciones que lo sostienen histórica, cultural y conceptualmente: el objeto se convierte entonces en un nodo de concurrencias, en un lugar de debate. Esto significa revertir el rol del objeto en la investigación, casi como una inversión ontológica.

Esta multiplicidad de los objetos puede generar desconcierto o el deseo de proponer categorizaciones estables, esperando que conceptos conocidos nos tiendan una mano, fijando así el objeto en un punto, museificando y limitando su circulación. Pero los objetos se resisten, porque efectivamente se desplazan, a veces metafóricamente (de la fotografía a la revista, de la revista al documental, del documental al periódico, del periódico al discurso político), y a veces literalmente (como el panel, que en términos concretos se trasladó de un lugar a otro). La multiplicidad de esta pieza es inherente a su ambigüedad, pues ni siquiera calza

con el objetivo inicial al que se suponía destinado —ser un muro en un edificio de viviendas— para terminar, en cambio, botado como escombros o expuesto como obra de arte. Ninguna de estas posibilidades tiene que ver sustancialmente con su hormigón inerte, sino que son circunstanciales. Esta multiplicidad incluye, por cierto, la distinción entre el objeto, y sus representaciones. Es en este sentido que el rol de la teoría no es proveer definiciones ni clasificaciones, sino precisamente operar al nivel de la representación, ofreciendo imágenes para visualizar con precisión facetas del objeto aún no enteramente disponibles a la vista o al entendimiento. Tal como diría Giedion, “La historia no puede tocarse sin cambiarla”,¹³ si se trata de la historia de un escombros que, precisamente, al tocarlo, se vuelve otra cosa. Observar algo, es transformarlo. Lo que está en juego, finalmente, es la posibilidad de dar visibilidad, permitiendo la observación.

Esto es así pues nuestro proyecto consideró al panel KPD como un agente directo de significativas controversias políticas, ideológicas y estéticas; un objeto altamente significativo producto de su naturaleza paradójica, situación que opera en varios niveles. Por ejemplo, es una pieza industrial y funcional producida en serie que, sin embargo, fue transformada, desde un inicio, en un monumento conmemorativo para su exposición permanente. Fue también un objeto controversial al ser instalado como símbolo

¹³ Sigfried Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*, trad. Jorge Sainz (Barcelona: Reverté, 1941/2009), 43.

de la cooperación soviético-chilena para luego ser censurado e intervenido durante la dictadura, rescatado de su destrucción por los ex trabajadores que lo fabricaron, olvidado como escombro junto a chatarra industrial, y puesto en valor nuevamente al ser presentado en Venecia. Este panel industrializado fue pensado para ser trasladado desde la fábrica al sitio de la obra, pero su transformación en monumento –y su posterior abandono y rescate– multiplicó sus trayectorias, moviéndose desde un botadero de escombros a un corral municipal para luego, con escalas en Santiago y San Antonio, viajar en la nave Rita Schepers V1407 a Livorno en su tránsito entre Quilpué y Venecia. Llevarlo a la Bienal y exponerlo al centro del Pabellón son acciones propias de este panel diseñado para ser trasladado y monumentalizado desde su origen. Hoy ya está de vuelta en Chile a la espera de una nueva trayectoria.

Nota de cierre

Monolith Controversies obtuvo el León de Plata por mejor participación nacional en la 14ª Exposición Internacional de Arquitectura – Bienal de Venecia 2014 y su libro fue premiado en Alemania por el *DAM Architectural Book Award 2014* del *Deutsches Architekturmuseum* y la *Frankfurt Book Fair*. La exposición logró, además, el primer lugar en el ranking social de la Bienal en la sede Arsenale elaborado por la revista *Domus* (Novozhilova, 2014) y obtuvo un *Meeting on Architecture* para la realización de un seminario internacional en la Bienal de Venecia.

Más información en: <http://monolith-controversies.com>

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Pedro y Palmarola, Hugo. "A Panel's Tale: The Soviet I-464 System and the Politics of Assemblage". En *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories*, 153-169. Editado por Patricio del Real y Helen Gyger. New York: Routledge, 2012.
- _____. *Panel*. London: Architectural Association, 2014.
- _____, (editores). *Monolith Controversies*. Berlin-Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.
- _____. "Tropical Assemblage: The Soviet Large Panel in Cuba". En *Beyond Imported Magic, Essays on Science, Technology, and Society in Latin America*, 159 – 179. Editado por E. Medina, I. Costa Marques y C. Holmes. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.
- CONWAY, William G. "How to Exhibit a Bullfrog: A Bed-Time Story for Zoo Men". En *International Zoo Yearbook* 13, no. 1 (1973): 221.
- EDGERTON, David. *The Shock of the Old*. London: Profile Books, 2006.
- HOFFMANN, Hans Wolfgang. "Aus Fehlern lernen. Erbe des komplexen Wohnungsbaus: Wie Berlin seinen Nachbarn bei der Sanierung der Platte hilft". En *Stadtforum*, Octubre, 1999.
- MEUSER, Philipp. "The Aesthetics of the Plattenbau". En *Project Russia* 25. Moscow and Amsterdam: A-Fond / 010 Publishers, 2002.
- NOVOZHILOVA, Maria, "Venice 2014: social ranking". En *Domus*, Noviembre (2014): Consultado el 26 de Noviembre, 2014, http://www.domusweb.it/en/architecture/2014/11/25/venice_biennial_socialmedia.html
- RICHARD, Nelly. "La memoria social y la política de los objetos: entrevista a Pedro Alonso y Hugo Palmarola)". En *The Clinic*, febrero 20 (2015).

La vida en el laberinto de los aparatos técnicos. Un contrapunto entre Günther Anders y Vilém Flusser *

*Life in the Labyrinth of Technical Apparatuses.
A Counterpoint between Günther Anders and Vilém Flusser*

Breno Onetto Muñoz

Universidad Austral de Chile

Recibido | 23-05-2015 | Aprobado | 15-08-2016

Breno Onetto M. | Doctor en Filosofía por la Ruhr-Universität Bochum y académico del Instituto de Filosofía de la Universidad Austral de Chile. Es editor y traductor del libro *Vilém Flusser y la Cultura de la Imagen. Textos Escogidos* (Ediciones UACH, 2016).

* Este texto revisado y ampliado fue leído bajo el título "La vida en el laberinto de lo técnico", en las *Terceras Jornadas Filosóficas. Filosofía y Vida en el Pensamiento Contemporáneo*, organizadas entre el 21 y el 22 de abril de 2015, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia.

Resumen | Este artículo entrega un contrapunto entre las ideas de los teóricos Günther Anders y Vilém Flusser en lo relativo al impacto de la técnica y la tecnología en la vida del ser humano moderno, y por tanto, en su contexto social. Pudiéndose calificar al primero como un pesimista, el texto ofrece una reflexión respecto a cómo el concepto de imaginación resulta clave para comprender el modo en que Anders entiende los aparatos técnicos como barreras peligrosas a la hora de vislumbrar el alcance ético de su producción. Por otro lado, Flusser –un optimista– ve en el concepto de tecno-imaginación, una nueva capacidad del ser humano contemporáneo de hacer consciente y descifrar las imágenes reales del mundo. Así, a través de este contrapunto, se invita a reflexionar sobre el alcance y de qué manera la técnica y sus aparatos constituyen y constituirán finalmente, vías a través de las cuales el *homo technologicus* de estos tiempos se hace de una nueva imaginación que le permite articular la complejidad que el mundo contemporáneo presenta.

Palabras claves | Günther Anders, Vilém Flusser, aparatos técnicos, tecno-imaginación.

Abstract | This article delivers a counterpoint between Günther Anders and Vilém Flusser ideas, on the impact of technique and technology in the life of modern human beings, and therefore, in their social context. Being possible to qualify the first one as a pessimist, the text offers a reflection about how the concept of imagination is crucial to understand the way Anders thinks of technical apparatuses as dangerous barriers when discerning about the ethical scope of its production. On the other hand, Flusser –the optimist– sees in the concept of techno-imagination, a contemporary human beings's new capacity for being conscious and to decipher the world's real images. Thus, through this counterpoint, the text invites to reflect on to what extent and how technology and its apparatuses constitute and will constitute, finally, ways for the present-day *homo technologicus* to obtain a new imagination to articulate the world's current complexity.

Keywords | Günther Anders, Vilém Flusser, technical apparatuses, techno-imagination.

No hemos venido a ser
Nada en el mundo
sino a deshacernos
des hacernos
de lo terrible que somos ¹

... creo que la inmoralidad o la culpa hoy en día no consisten en la sensualidad ni en la infidelidad, ni en la improbidad ni en la relajación de las costumbres, ni siquiera en la explotación, sino en la falta de imaginación ²

Vivimos en el supuesto de que no estamos determinados del todo en nuestra naturaleza última de especie, pero nos diferenciamos de las demás bestias y las dominamos a través de una presunta racionalidad devenida hoy razón instrumental y voluntad de poder plena sobre nuestro globo. Lo que se ha traducido en una intrusión principalmente amplia de la técnica y de la tecnología en el planeta a un grado tal que pareciera ya ser irrevocable, e incluso que no hubiese ninguna otra forma de desarrollo o de avance reflexivo que se permita competir con esta era maquina.

¹ Diego Maquieira, “Antes del fin”, en *Upsilon* (Santiago: El autor, 1975).

² Mathias Greffrath y Günther Anders, “Interview mit Mathias Greffrath”, en *Günther Anders antwortet : Interviews & Erklärungen*, ed. Elke Schubert (Berlin: Edition Tiamat, 1987), 43. Texto original: “In der Tat glaube Ich, ...dass Unmoralität oder Schuld heute nicht in Sinnlichkeit oder in Untreue oder Unehrllichkeit oder Sittenlosigkeit, noch nicht mal in Ausbeutung besteht, sondern in Phantasielosigkeit”.

La siguiente reflexión se apoya en un deslinde singular de la época técnica que vive este *homo sapiens* que somos nosotros y en la necesidad de un diseño diferente a su desarrollo técnico actual, si es que aquel ha de conservar algo para sí mismo y la vida futura de sus congéneres.

Durante la primera así como la segunda mitad del siglo XX, dos autores nos llaman a reflexionar indistintamente sobre el avance y progreso de los aparatos técnicos y sus ecos y repercusiones propios en la vida humana; en particular, sobre una facultad que recoge los cambios o debería recuperarlos para una completa y ordenada integración del desarrollo en el presente del sujeto humano moderno. El primero de ellos: un autor bastante crítico que viene de la academia e instala un diálogo permanente con la filosofía de la técnica heideggeriana, Günther Anders, y que fuera también un receptor de esa primera filosofía, pero en su momento un ácido crítico de la era atómica de postguerra; el segundo, en cambio, un checo emigrado a Sudamérica, Vilém Flusser, judío exiliado como Anders, y autodidacta fuera de la academia: por tanto, un marginal del *mainstream* filosófico europeo, pero que en los años setenta desarrolló una teoría de la cultura y de la comunicación que hizo de él un teórico muy actual para las nuevas tecnologías de la información pero en especial de los aparatos técnicos y sus incidencias específicas sobre la vida humana. En ambos pensadores resulta clave la idea de efectuar una revisión de la facultad imaginativa, y es ese el espacio que trato de articular aquí.

I

En su clásico estudio sobre *La obsolescencia del hombre*,³ en la época de la segunda y tercera revolución industrial (1956/1980), Günther Anders ha dejado puesto de manifiesto que nos hallamos en una época en que efectivamente la producción que el hombre ha desarrollado con la técnica ha provocado ya un desnivel o una desproporción entre aquello que podemos hacer y aquello que no es lícito imaginar o sentir. Vivimos en una época en que, si continuamos aquel decir del epígrafe de más arriba, su primer y único postulado –según el *dixit* del filósofo– ha de ser hoy:

[A]mplía tu capacidad de imaginación para que sepas qué estás haciendo. Además, esto es tanto más necesario en cuanto que la percepción tampoco está a la altura de lo que producimos. ¡Qué aspecto más inofensivo tienen los recipientes de Ciclón-B –yo los vi en Auschwitz– con los que fueron exterminados millones de seres humanos! ¡Qué aspecto más apacible tiene una central nuclear con su techo de cúpulas! La imaginación conscientemente entrenada, aunque sea ella misma insuficiente, percibe más verdad que la percepción. Necesitamos movilizar la

³ Günther Anders, *La obsolescencia del hombre (vol. I). Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*, trad. Josep Monter Pérez (Valencia: Pre-Textos, 2011); Günther Anders, *La obsolescencia del hombre (vol. II). Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*, trad. Josep Monter Pérez (Valencia: Pre-Textos, 2011).

imaginación precisamente para seguir estando a la altura de la *empíria*, por muy paradójico que suene. La imaginación es la *percepción de hoy*.⁴

Vive este hombre actual y deviene ya hace mucho un *homo creator*, esto es, un ser capaz de generar productos nuevos hechos desde la misma naturaleza, desde la *physis* y no meramente de productos culturales como sería la casa hecha de madera, sino que ya hemos logrado poner a la naturaleza en un segundo estadio de la misma, en procesos y partes de la naturaleza que no existieron jamás antes de que se los creara: pensemos en la modulación genética de plantas y de animales, por ejemplo. Ya somos, en tal sentido, fabricantes de naturaleza a partir de la tecnología, desde la *téchne*. Lo que por cierto es una “revolución” puesto que no sólo se modula “lo ya existente” sino que hoy en día también se pueden inventar y producir mediante la técnica entes que no existían como tales en la naturaleza –piénsese en los elementos 93 y 94 de la tabla periódica conocida, el último el Plutonio, producto de una elaboración del Uranio 238, el cual hace surgir un ente nuevo, un *novum* que no queda simplemente como una cosa más allí, sino que “peligrosamente” permanece.⁵

⁴ Günther Anders, *Llámesese cobardía a esa esperanza. Entrevistas y declaraciones*, prologada por Ma. Elena Rubio, traducción de Luis Bredlow (Bilbao: Editorial Besatari, 1995), 80.

⁵ Günther Anders, *La obsolescencia del hombre* (vol. II), 27.

Y por tanto, no sólo el mundo se ha transformado actualmente, sino también este mismo *homo faber* –giro último del hombre moderno– se ha convertido, en tanto *homo creator*, es decir, en tanto que ser capaz de disponer de sí mismo como materia de creación (o si se quiere, como fuente de materia prima), en un ente que supera toda imaginación, que ha sobrepasado cualquier ética moderna de valores. Se sabe, hoy, por ejemplo, que los soldados norteamericanos se sobrepasaron en Vietnam queriendo emular la potencia de las máquinas desde los mismos hombres:

Incluso, soldados americanos que volvieron del Pacífico a casa con dientes de oro japoneses: con mis propios ojos [asegura Anders] he visto bolsas llenas de dientes, esos soldados me los mostraban *ingenuamente*. Ingenuamente porque les resultaba obvio ver el mundo como materia prima y de la misma forma obvio considerar como parte de ese mundo también a esos congéneres japoneses (a quienes por supuesto antes se los había degradado a ‘monos’ mediante una difamación sistemática).⁶

En su contra, hoy las biotecnologías contemporáneas nos prometen la disminución mucho más positiva de ciertas enfermedades hereditarias, incluso se ha logrado extender técnicamente la vida del enfermo-paciente, sacándonos de cualquier línea anterior conocida de vida extra-técnica. Obsérvese lo que se pensaba, al respecto, ya casi hace cien años:

⁶ Ibid., 28.

El médico, gracias a sus recursos, mantiene vivo al enfermo incurable aunque éste le suplique que lo libere de la vida, aunque los parientes, para quienes esa vida carece ya de valor, que quieren verla liberada del dolor o que no pueden soportar los costos que implica el mantenerla [...] estén deseando consciente o inconscientemente, y no sin razón, la muerte del enfermo.⁷

Porque hoy la medicina no se pregunta casi si la vida sea digna de ser vivida ni cuando haya dejado de serlo. Todas las ciencias naturales responden a la pregunta de qué debemos hacer si queremos dominar técnicamente la vida. El trabajo científico anda inmerso en esto, en la corriente del progreso –esto es lo que pensaba el sociólogo Max Weber en 1917– y desde este punto de vista la racionalización intelectualista que opera desde la ciencia y la técnica orienta ya toda la praxis humana actual. Lo que no se resuelve, lo sabemos, en un saber que nos regale mejores condiciones para el sentido de nuestro largo vivir, aunque aparentemente lo persiga, si logra sacarnos de cualquier explicación encantada del mundo.

Vivimos en una época incapaz de representarse, imaginar y sentir, e incluso tener todavía “verdadera” conciencia moral de los efectos de la catástrofe atómica; una catástrofe que separa ya

⁷ Max Weber, *El político y el científico*, intr. Raymond Aron, trad. Francisco Rubio Llorente (Madrid: Alianza Editorial, 1967), 209.

un antes y después histórico. Pues nos hemos vuelto incapaces de sentir siquiera un dejo de miedo o una leve angustia ante la amenaza concreta, ya vivida, siempre presente, pero vuelta otra vez a silenciar, para rectificar cualquier *negativum* del progreso técnico. La armas atómicas son las prohibidas o sujetas a veto político en el discurso del poder y del imperio de las naciones en el mundo, no así la técnica de la época nuclear. Creemos estar a salvo cuando no vemos lo que podría amenazar al globo o provocar la época del final. Hemos alcanzado *la época más grande de deshumanización* de todas, porque al menos, antes, deseo y razón luchaban en un mismo individuo, sus contradicciones ahora no alcanzan casi a conocerse. Este hombre se halla hoy atomizado en un sinnúmero de diferentes funciones o roles que debe desempeñar: lo que hace o produce aquí, lo que siente allá, esto es, como productor o como sujeto sensible. Nos hemos transformado en esta nueva sociedad moderna, en un individuo dividido, en un *divisum* –nos dirá el autor:⁸ un hombre escindido en una multiplicidad de roles que se separan sin gran comunicación entre ellos. En una sociedad que hizo posible la aparición de funcionarios como Adolf Eichmann, por ejemplo, hombres que podían desempeñar las funciones de un buen padre de familia pero también las de un perfecto burócrata de un régimen ultra totalitario capaz de planificar y ejecutar, sin error ni contradicción alguna, la más eficiente administración

⁸ Günther Anders, *La obsolescencia del hombre (vol. I)*, 135.

del campo de exterminio o bien de la fábrica de materia prima humana de deshecho, esto es, de cadáveres.⁹

Lo único que resta por hacer en nuestra desorbitada existencia actual, es, en palabras de Anders: “educar la fantasía moral, en el intento de superar el *desnivel prometeico*, y de ajustar la capacidad y la elasticidad de nuestra imaginación y de nuestros sentimientos”.¹⁰ Y de este modo estar a la altura o a la dimensión de nuestros propios productos; a la dimensión imprevisible y titánica de lo que podemos producir y provocar con ellos, de manera de armonizar las capacidades humanas de imaginar y sentir, o equilibrar las facultades del alma (kantianamente) en un solo agente e individuo no escindido esquizofrénicamente. Lo que se trata es de evitar precisamente que el mundo técnico, el mundo desplegado por el ser humano en la fabricación de aparatos técnicos y el mega-sistema armado desde lo técnico sea

⁹ Permítaseme, aquí, un breve excurso: Friedrich Schiller daba cuenta, en su sexta epístola de las *Cartas para la educación estética del hombre* (1794/1795), de la enorme diferencia que encontraba entre el hombre moderno y el hombre de la época de los griegos, precisamente al tratar de hallar la mejor manera de articular las facultades humanas en el hombre descrito por Kant. Sensibilidad y entendimiento no lograban integrarse de la mejor forma, estableciendo cierta supremacía del intelecto sobre la naturaleza sensible en el hombre moderno: pareciera que nunca se lograra terminar con la larga tarea iniciada en la época moderna. Y lo que siguió en la modernidad tardía, nuestra actual época, ha sido sólo un acentuarse de esa distancia entre las facultades humanas. ¡Pareciera ser que sigue quedándonos aún algo pendiente!

¹⁰ Günther Anders, *Filosofía de la situación*. Antología, ed. César de Vicente Hernando (Madrid: Catarata, 2007), 70.

ahora quien nos provoque o mande ajustarnos a su dimensión; y por ello, la contrafuerza para esa cuerda sólo puede ser el aumentar, como sea, la capacidad de imaginar para resistir y saber de alguna manera lo que se está haciendo en este mundo. Y si ello es posible, no lo será especulando metafísicamente en demasía, pues ahora no se busca tanto superar una trascendencia que se halla más allá del mismo sujeto, sino el extender al máximo sus posibilidades inmanentes para sobrepasar ese desnivel.

Luego, la crítica a la técnica que hace Anders va siempre de la mano con esa máxima que habla sobre la “discrepancia” (*Diskrepanz*) de la capacidad de nuestras diversas facultades; entre lo que, por ejemplo, podemos hacer y aquello que nuestra imaginación nos permite representarnos. De manera que los efectos de la técnica aparecen cada vez más imperceptibles para nosotros. Y a pesar de que somos, o son humanos sus inventores y actores, los efectos de aquella se tornan cada día más oscuros. Si nuestra razón parecía muy bien delimitada con Kant, hace doscientos años, la ilimitada fuerza imaginativa de antaño que le corresponde se ve ahora, sin embargo, aún más limitada ante la producción técnica moderna; y lo mismo le sucede incluso a nuestra capacidad de sentir y de hacernos cargo moralmente de nuestros actos. Por entonces, las facultades del hombre: sensibilidad, imaginación, entendimiento, se hallaban sin desborde alguno, algo más equilibradas que lo que están ahora en el declinar de la era moderna. A la imaginación actual (a nuestra peculiar sensibilidad postmoderna o postindustrializada) le resulta imposible, ya, enfrentar los efectos de los actos más

extremos perpetrados por los hombres de nuestro siglo XX. De lo contrario ¿A quién habría que hacer responsable del genocidio de doscientos mil japoneses en Hiroshima y Nagasaki?, ¿al piloto del bombardero, a Harry S. Truman, presidente de los EE.UU., al fabricante de la bomba, o a Robert Oppenheimer, el inventor de la fusión nuclear? Se cuenta que los sobrevivientes de Hiroshima hablaban del horroroso acontecimiento como “el rayo”, refiriéndose a un momento o impresión (un estímulo supraliminal) de un acontecimiento de un tamaño tan enorme que los superaba en su descripción, un momento que fueron incapaces de recordar o siquiera hacer consciente en sus mentes, llamándolo de esa forma únicamente para poder conservarlo en la psique. Tales ejercicios de la actual imaginación y del sentir humano a los que ahora se nos demanda en la época de la última revolución tecnológica suponen una re-flexión de ejercicio mínimo, para poder percibir en su modesta pero más humana talla lo que nos pasa hoy a nivel perceptual, en un espacio de estricto dominio técnico o espacio suprasensorial si se quiere. Las facultades se han alejado tanto de la comprensión inmediata de los efectos de los hechos técnicos que ellos se han tornado ya fines en si mismos, capaces de transformar el espacio del hombre actual sin que veamos a ningún sujeto, o pensar, haciéndose responsable de los mismos.

II

Los problemas del despliegue del pensar en la época que vivimos vienen acompañados de los nuevos cambios que han sido provocados por una nueva situación cultural, la que se caracteriza por conducir al *anthropos moderno* a un estadio de mayor abstracción en su relación con el mundo, y donde ya no basta el medio escritural ni la imagen tradicional para salvaguardar y transmitir las informaciones más relevantes de la vida del individuo y de la sociedad, sino que en el presente se imponen, dominan ya imágenes técnicas que definen nuestra situación cultural actual, generando hace tiempo una crisis con los anteriores códigos de la información a los cuales buscan sustituir en su dominio. La respuesta a esta crisis, propuesta por el teórico checo Vilém Flusser, fue dada en términos del análisis sobre el surgimiento de esta nueva cultura de imágenes y esa nueva forma de imaginación que denominó tecno-imaginación. Pero sus características provocan cierto malestar, sobre todo ante cierta descripción habitual en la filosofía que entiende a la imaginación como una facultad más libre y espontánea, pero también como un efectivo puente de contacto entre lo concreto y lo abstracto, entre sensibilidad e intelecto (Kant).

El problema en este segundo autor pasa, entonces, por una descripción de dos formas de pensar o de percibir el mundo, las cuales son contrapuestas entre sí y resultan de aceptar, —desde su “teoría de la comunicación” desarrollada ya a principios de los años setenta— estas dos formas de imaginación o facultades

productoras de imágenes. Facultades responsables, sin duda, de nuestra “imagen del mundo” –si es que esta fórmula no constituyera ya algo problemático. Hacia finales de los años ochenta, Vilém Flusser aseveraba lo siguiente:

El *homo sapiens* posee la curiosa capacidad de hacer imágenes de situaciones para sí mismo y para otros, las que se manifiestan de forma impresionante en las paredes de las cuevas. Esta capacidad parece ser efectivamente muy característica: pues ningún otro tipo humano anterior parece haber hecho imágenes. Entretanto, ha comenzado a establecer otra capacidad: a saber, de hacer imágenes para sí mismo y los otros a partir de cálculos. Aunque las dos capacidades se manifiesten en la forma de imágenes, debe hacerse una distinción entre una y otra.¹¹

¹¹ Vilém Flusser, “Eine neue Einbildungskraft”, en *Bildlichkeit: Internationale Beiträge zur Poetik*, ed. Volker Bohn (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 115. Texto original: “Homo sapiens hat die eigenartige Fähigkeit, sich und fuer andere Bilder von Sachverhalten zu machen. Da ist eindrucksvoll an Höhlenwänden ersichtlich. Diese Fähigkeit scheint tatsächlich eigenartig zu sein: keine andere Menschenart scheint Bilder gemacht zu haben. Inzwischen beginnt sich eine weitere Fähigkeit herauszustellen: nämlich, selbst und anderen Bilder von Kalkulationen zu machen. Obwohl sich beide Fähigkeiten in Form von Bildern manifestieren, sollte man diese beiden Einbildungskräfte nicht einander verwechseln”. Una extensa versión del texto aparece en nuestra antología, recientemente publicada: Vilém Flusser, *Vilém Flusser y la cultura de la imagen. Textos Escogidos*, ed. y trad. Breno Onetto M. (Valdivia: Ediciones Universidad Austral de Chile, 2016).

En Flusser son la imaginación, primero, la conceptualización después, y en último término, la imaginación técnica, los ejes del desarrollo cultural más decisivos de nuestra civilización occidental; o dicho esquemáticamente: imagen - texto - imagen técnica. La imaginación tradicional (*die Einbildungskraft*) es aquella facultad que se expresa en un pensamiento capaz de reducir las relaciones espaciales concretas del mundo de cuatro dimensiones a una superficie de solo dos. Se trata de un pensamiento hecho de imágenes o superficies que denotan (o significan) fenómenos inmediatos del mundo: hechos concretos que son representados (en escenas, por ejemplo), para poder diseñarlas luego y proyectarlas en una imagen (o imaginarlos); todo ello gracias a una reducción de sus dimensiones que hace del imaginar una primera forma de abstraerse o retirarse del mundo. Imaginar es así proyectar una imagen hacia adentro, representarse algo que nos hace tomar distancia para proyectar una imagen reducida de lo real.¹² Flusser ha explicado el detalle de este proceso en su primer curso dado sobre “Comunicología” en Marsella, entre 1973 y 1974: *Imagination* “es la facultad de codificar y decodificar en imágenes”;¹³ y puesto que “las imágenes tradicionales son ‘simbólicas’ –hay que aprender a reconocer muy bien el significado de los elementos que aparecen

¹² Vilém Flusser, *Briefe an Alex Bloch*, ed. Edith Flusser y Klaus Sander (Göttingen: European Photography, 2000), 99.

¹³ Vilém Flusser, *Medienkultur* (Frankfurt am Main: Fischer-Verlag, 1997), 114. Texto original: “ist die Fähigkeit, in Bildern zu kodifizieren und zu dekodifizieren”.

en ellas, porque el hombre que las ha hecho, señala y apunta en dirección de la escena copiada”.¹⁴ Una imaginación de este tipo es la autora de la pintura parietal más antigua de la caverna de Lascaux, Pêche Mêrle o de Altamira, del mosaico romano, del fresco renacentista, del vitraux e incluso gran parte de la pintura tradicional al óleo que conocemos. Lo que allí se representa es una primera abstracción o un primer distanciamiento del hombre frente al mundo, el que se vuelve a instalar desde su interior en una imagen bidimensional que significa el mundo directamente. Al imaginar o representarnos una escena concreta del mundo nos trasformamos luego en sujetos apartados del mundo que convierten a éste, proyectándolo, en el exterior como algo objetivo, para su orientarse en la situación descrita más arriba o bien en el mundo. No se insiste, así, más en un estar dentro del mundo, sino que existimos, ya, fuera de él. Anders agregaría, en este punto, que nuestra existencia no guarda, así, ninguna familiaridad con el mundo, más bien recogería de él una extrañeza radical. Y puesto que para Flusser la comunicación es algo artificial que necesita el hombre para con los otros, no hay aquí más que un parentesco casi connatural entre ambos pensadores.¹⁵

¹⁴ Ibid., 137. Texto original: “traditionelle Bildern sind ‘symbolisch’ –man muss die Bedeutung der in ihnen vorkommenden Elemente erkennen, weil der Mensch, der sie gemacht hat, auf die abzubildende Szene deutet”.

¹⁵ Flusser, *Medienkultur*, 9. No tenemos pruebas que acrediten la lectura de Flusser por Anders, pero sí existe la obra de Anders en la biblioteca que se conoce de Flusser. Cfr. Flusser, *Briefe an Alex Bloch*, 285-297.

La otra facultad imaginativa que distingue el autor en su análisis de los códigos de la comunicación es una “nueva forma de imaginación”, la *Einbildungskraft*, denominada “tecnoinimaginación”: vocablo que Flusser ha tomado prestado de la terminología kantiana y que define igualmente en los años setenta, de la siguiente manera: “la ‘tecnoinimaginación’ es la facultad de hacer de forma consciente imágenes de conceptos y poder descifrarlas posteriormente”;¹⁶ con todo, las tecnoinimágenes “son ‘síntomáticas’, porque los elementos que se dan en ellas son ‘huellas’ (o síntomas) de la misma escena copiada, que uno puede comprender sin haberlas aprendido”.¹⁷ Entre la imagen tradicional anterior y la escena copiada existía siempre un ser humano, de allí que el vínculo entre escena e imagen esté interrumpido. Mientras que entre la tecnoinimagen, la imagen sintética y la escena existe una cadena causal ininterrumpida; la tecnoinimagen es el resultado directo de la escena. Las tecnoinimágenes son, de ese modo, imágenes que significan conceptos, y en consecuencia, la tecnoinimaginación es un pensamiento más calculador y más abstracto en su modo de configurar imágenes, lo que viene a ser el resultado de un proceso de distanciamiento mayor (esto es, de una abstracción mayor) con el mundo, en

¹⁶ Ibid., 169. Texto original: “die ‘Technoimagination’ als die Fähigkeit, sich bewusst Bilder von Begriffen zu machen und diese dann auch zu entziffern”.

¹⁷ Ibid., 137s. Texto original: “sind ‘symptomatisch’ weil die Elemente, die in ihnen vorkommen, sind ‘Spuren’ (Symptome) der abgebildeten Szene selbst, und man kann sie verstehen, ohne es gelernt zu haben”.

definitiva, de una pérdida total de las dimensiones existenciales de nuestra relación con el mundo concreto. La primera forma de imaginación configura imágenes que significan hechos del mundo (por ejemplo, la pintura rupestre de Lascaux o de Pêche Mérieux), que lo hace primero retirándose de él —dejando de insistir, para comenzar desde entonces a existir en el mundo— y para luego intervenir en él, pero ahora mediante un mapa o superficie bidimensional con la que orientar su acción en el mundo y con los demás.

La segunda facultad productora de imágenes, entretanto, la tecno-imaginación, es el resultado de las teorías científicas, de conceptos científicos abstractos que en el transcurso histórico fueron haciéndose cada vez más irrepresentables. Tal pensamiento racional y en gran parte numérico se fue liberando lentamente del pensamiento conceptual escritural histórico que configuraba tradicionalmente el pensamiento científico anterior, haciendo aparecer así a las teorías científicas como poco transparentes e irrepresentables (alrededor de mediados del siglo XIX). Lo que se tradujo y provocó a su vez necesariamente la invención de las máquinas de calcular, para sintetizar, componer (computar) estas nuevas imágenes dadas mediante cálculos nulo-dimensionales que eran acopiadas o recogidas (*gerafft*) en planos visuales nuevos, y que ahora son las que aparecen en los aparatos productores de imágenes. La crisis cultural que está sucediendo actualmente, se debe a la imposición de un nuevo código que pareciera no necesitar de mediación directa del ser humano, pues los nuevos códigos, las imágenes técnicas, comenzando por

la fotografía y prosiguiendo con el film, la pantalla televisiva, el video y los terminales de computador, ya no precisan de cierta distancia humana con un mundo, sino que son los aparatos mismos los creadores y emisores de las nuevas imágenes técnicas, y de alguna manera responden hoy a la necesidad de hacernos más representables las teorías científicas, pues como se sabe las imágenes son existencialmente más fuertes que los textos.¹⁸

En segundo lugar, es en esta época tardía –de finales de los ochenta– cuando Flusser parece querer re-formularnos otra vez de modo más explícito la referencia al tema de la imaginación en su obra (o a las formas de ser de ambos tipos de facultades) y la manera como los códigos de la comunicación actúan y determinan culturalmente nuestra conciencia y la época en su modo de pensar, querer, sentir y valorar. A esto es lo que refiere, cuando le advierte a Florian Rötzer, en el último año de su vida:

Quería decir que, es verdad que estamos generando activamente nuestros instrumentos y que a través de ellos, estamos montando el mundo, pero también es cierto que esos instrumentos se vuelcan para golpearnos y generarnos a nosotros. Es correcto cuando se dice que el telar es un producto de nuestra actividad, pero también es correcto decir que el espíritu del siglo XIX es producto del telar, por tanto una consecuencia de la intuición de cómo pueda ser mecanizado el tejido.¹⁹

¹⁸ Ibid., 139.

¹⁹ Vilem Flusser, *Zwiesgesprache. Interviews 1967-1991* (Göttingen: European Photography, 1996), 234. Texto original: "Ich wollte

Con todo, el énfasis renovador de esta mirada puesta sobre la nueva forma de imaginación no es gratuito. Vivimos en un mundo inundado de imágenes, que marca una crisis para la cultura ilustrada basada en el código de la escritura lineal e histórica, lo que hace necesario un vuelco de la situación actual y que se preste mucha atención a los cambios en la forma de relacionarnos entre nosotros y los aparatos del mundo moderno (*mutations in human relations*), que hace rato han dejado de ser unos meros instrumentos. Seguir actuando como si los aparatos técnicos continuaran siendo medios para los proyectos humanos no es sino actuar con una ceguera de individuos ya discapacitados por el objetivo que han de cumplir estos mismos. Recordemos por un instante el otro título que llevaba aquel curso de “Comunicología” desarrollado por los setenta, y que acababa recién de terminar de escribir en su versión al inglés y al alemán. Su título, por ese entonces, era: “Umbruch in den menschlichen Beziehungen?”. Esto es, la “¿Mutación/transformación en las relaciones humanas?”, y que debe interpretarse aquí como una crisis en la cultura y en las tecnologías de la comunicación humana, a saber, la mutación efectiva de nuestras vivencias, conocimientos, valores y acciones: mutación de nuestro ser en el

sagen, es stimmte zwar, dass wir aktiv unsere Werkzeuge erzeugen und dadurch die Welt aufstellen, aber es ist ebenso wahr, dass diese Werkzeuge auf uns zurückschlagen und uns herstellen. Die Behauptung ist richtig, dass der Webstuhl ein Produkt unserer Aktivität ist, aber ebenso richtig ist es zu sagen, dass der Geist des 19. Jahrhunderts ein Produkt des Webstuhles ist, also aiene Folge der Einsicht, wie man Weben mechaniesieren kann”.

mundo.²⁰ Por tanto, y según esto, no son únicamente las imágenes aquello decisivo. Tal como lo dice el mismo Flusser, en diálogo con Daniela Kloock, en el 2º *Simposio de Arquitectura Inteligente*, dado entre el 10 y el 11 de octubre de 1991, en Karlsruhe:

Lo decisivo en la situación actual es que las informaciones que son decisivas para la ciencia y la técnica no se hallan cifradas más en letras, sino en números. Y, por lo mismo: que las letras han abandonado una de sus más importantes tareas, a saber, la de transmitir el conocimiento. Y por otro lado, el hecho de que un gran número de personas se informe y oriente cada vez menos por los textos y cada vez más por las imágenes.²¹

Si el saber científico ha conseguido “emanciparse”, liberándose de los textos escritos, del código escritural de la letra y su conciencia histórica, procesual—y esto, según el checo ya a partir del siglo XV con Nicolás de Cusa—, significa que el comienzo del pensamiento tecno-imaginativo se viene presentando y gestando ya a través del paulatino despliegue de una transformación o “mutación en las relaciones humanas” que afecta a su pensar dispuesto

²⁰ Flusser, *Briefe an Alex Bloch*, 111.

²¹ Flusser, *Zwiesgespräche*, 215. Texto original: “Das Entscheidende an der gegenwärtigen Situation ist, dass die für die Wissenschaft und die Technik entscheidenden Informationen nicht mehr in Buchstaben, sondern in Zahlen verschlüsselt werden. Dass also die Buchstaben eine ihrer wichtigsten Aufgaben, nämlich Erkenntnis zu übermitteln, aufgegeben haben. Andererseits, dass sich die grosse Menge immer weniger an Texten informiert und orientiert und immer mehr an Bildern”.

simbólicamente en códigos históricos, pero que asimismo pone en juego ahora una variación en la percepción de la conciencia del ser en el mundo. El pensamiento se presenta así con una visibilidad nueva, una “óptica activa” resultado de un cálculo de la imagen o de una imaginación con su vector de significado en sentido opuesto al tradicional, pues ya no abstraemos hacia nuestro interior las imágenes y las desciframos significando el mundo, sino que las proyectamos en un significante que es lo relevante, y que se halla dirigido al cómo y no al qué detrás de la imagen. La tecno-imaginación es el proceso de desarrollo de la abstracción de la inteligencia humana, que habiendo demorado casi quinientos años en su despliegue, irrumpe hoy como un cambio posible en las estructuras del pensar, un cambio que opera en ese mundo dado desde la fotografía y el cine, la televisión, el video y el ordenador, y que consigue ahora concretizar y hacer visibles las nuevas teorías científicas, cada vez más irrepresentables por su alto nivel de abstracción. Teorías que son irrepresentables, pues ya no se mueven en los códigos históricos habituales, los textos, sino en el de imágenes que están por encima de aquellos y son producto directo de una síntesis y concreción de algoritmos y cálculos numéricos que señalan hacia modelos que explicitan las teorías científicas –pero no como las tradicionales que indican hacia el mundo, la escena o los hechos que su autor configura o refleja significándolos en forma directa. La tecno-imaginación no crea imágenes del mundo, sino que proyecta en imágenes los conceptos sabidos del mundo, que explican o desenvuelven aquellas imágenes anteriores.

III. Epílogo

En un texto del año 1977, este último autor supeditaba nuestra capacidad de volver a representar y comprender humanamente el mundo a un quiebre con las estructuras o códigos del pensamiento anteriores, las que habían devenido insuficientes para la interpretación de nuestra realidad actual. La “nueva imaginación” que ambos autores exigen para ese *homo technologicus* actual, tanto Flusser como Anders, representa una imaginación más activa y crítica, hecha aún por el ser humano si bien no independiente de las tecnologías, y habrá de verse si sea colectiva o técnicamente programada para los tiempos actuales. No obstante, sí será, en cierta forma, una que busque recuperar la tarea incipiente que la modernidad en su articulación de las facultades humanas no quiso olvidar, pero que terminó dejando rezagada a favor de un desarrollo racional instrumental criticado ya en los años setenta. La revolución cultural de hoy, la modernidad tardía capitalista, precisa *de facto* una revolución igual de efectiva para con su instrumental crítico o pensante.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERS, Günther. *La obsolescencia del hombre (vol. I). Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Traducción de Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- _____. *La obsolescencia del hombre (vol. II). Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*. Traducción de Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- _____. *Filosofía de la situación*. Antología. Edición de César de Vicente Hernando. Madrid: Catarata, 2007.
- _____. *Llámesese cobardía a esa esperanza. Entrevistas y declaraciones*. Prólogo de Ma. Elena Rubio. Bilbao: Editorial Besatari, 1995.
- DRIES, Christian. *Günther Anders*. UTB-Profile. Paderborn: Wilhelm Fink-Verlag, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie, weiter denken*. Frankfurt am Main: Fischer-Verlag, 2009.
- _____. *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Fischer-Verlag, 2003.
- _____. *Medienkultur*. Frankfurt am Main: Fischer-Verlag, 1997.
- _____. *Zwiegespräche. Interviews 1967-1991*. Edición de Klaus Sander. Göttingen: European Photography, 1996.
- _____. *Briefe an Alex Bloch*. Edición de Edith Flusser y Klaus Sander. Göttingen: European Photography, 2000.
- _____. *Vilém Flusser y la cultura de la imagen. Textos Escogidos*. Edición y traducción de Breno Onetto M. Valdivia: Ediciones Universidad Austral de Chile, 2016.
- SCHILLER, Friedrich. *Escritos sobre Estética*. Edición y estudio preliminar de J. M. Navarro Cordón. Traducción de M. G. Morente, M. J. Callejo Hernanz y J. González Fisac. Madrid: Editorial Tecnos, 2000.
- WEBER, Max. *El político y el científico. Introducción de Raymond Aron*. Traducción de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

La fotografía y el gusano *

Photography and the Worm

Norval Baitello Jr.

Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Recibido | 25-11-2015 | **Aprobado** | 05-09-2016

Norval Baitello Jr. | Profesor de postgrado en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo e investigador 1b del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico de Brasil. Es Director Científico del Arquivo Vilém Flusser São Paulo y del Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC).

* Texto publicado en inglés y alemán en el catálogo de la exposición *Something other than photography. Photo & Media / Etwas anderes als Fotografie. Foto & Mídia*, ed. Claudia Giannetti (Oldenburg: Edith Russ Haus für Medienkunst, 2013).

Resumen | El artículo presenta una reflexión sobre la fotografía en tanto aparato antropofágico, a través de la construcción de un diálogo meticuloso con algunos de los postulados del prolífico pensador checo-brasileño, Vilém Flusser, con énfasis en las asociaciones y metáforas zoomórficas que dicho teórico desarrolló a lo largo de sus trabajos. Así, el texto desarrolla la idea del gusano como la figura más adecuada para describir el contexto socio-técnico donde la fotografía se instala, el cual al no poseer memoria histórica devora su propia sociedad constantemente. La caja negra flusseriana sería entonces, un simulacro de este gusano, el cual con su orificio de salida, excreta su producto final, el que conlleva la búsqueda de una alteridad e identidad extraviadas.

Palabras claves | Vilém Flusser, fotografía, aparato antropofágico, gusano.

Abstract | This article presents a reflection about photography as an anthropophagous apparatus, through building a meticulous dialogue with some of the ideas developed by the prolific Czech-Brazilian thinker, Vilém Flusser, with emphasis in the associations and metaphors this theoretician presented throughout his works. Thus the text deploys the concept of the worm as the best figure to describe the socio-technical context where photography resides, which because of its lack of historical memory, constantly devours its own dirt. Then the Flusserian black box would be the simulacrum of such worm, which through its output hole, excretes later its final product, which again, implies a search for a missing otherness and identity.

Keywords | Vilém Flusser, photography, anthropophagous apparatus, worm.

1. La zoología de lo humano

Innumerables analogías con el mundo animal pueblan la extensa y diversa obra de Vilém Flusser. Sus referencias a los moluscos y su supuesta “cultura” de las profundidades comparada con la pobre cultura humana, lo llevó incluso al gran libro *Vampyroteuthis Infernalis*,¹ el cual contenía magistrales ilustraciones del paranaturalista francés Louis Bec. Ahora bien, el animal que mejor representa el entendimiento de la comunicación humana en la zoología flusseriana es, sin duda alguna, el gusano. Es también con el gusano que gana vida un tercer reino propuesto por Flusser, además de la naturaleza y de la cultura, esto es, el reino de la basura. En incontables momentos de muchos de sus trabajos él se refiere al gusano, desde la *História do Diabo*,² uno de sus primeros libros, hasta sus últimas y exuberantes *Bochumer Vorlesungen*³ impartidas durante un semestre entero en la Universidad de Bochum, invitado por Friedrich Kittler, y transformadas por Silvia Wagnermaier y Siegfried Zielinski en el

¹ Vilém Flusser, *Vampyroteuthis infernalis: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, ed. Andreas Müller-Pohle (Göttingen: European Photography, 2002).

² Vilém Flusser, *A história do diabo* (São Paulo: Annablume, 1965/2005).

³ Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*, eds. Silvia Wagnermeier y Siegfried Zielinski (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1991/2009). Trad.: *Cátedras de Bochum*.

libro *Kommunikologie weiter denken*.⁴ El gusano, que devora sus propios excrementos por no poseer la memoria histórica de los mismos y que son el resultado de una devoración anterior, es el modelo casi perfecto de la sociedad industrial, impropriamente llamada sociedad del consumo.

Consumir tiene a ver con quemar. Una hoguera consume. La comparación que hago es con gusanos, pero ella no es todavía tan buena. Imagino a la masa como un gusano gigantesco. Por la garganta entran informaciones que atraviesan la cavidad del cuerpo y son excretadas indigestas por el ano, de forma que sea posible reciclar el excremento, por lo tanto la basura, y usarlo nuevamente como alimento. El gusano no nota que ya lo comió una vez pues no tiene memoria. Con esa base es que funcionan, la mayor parte de las veces, también la televisión y el resto de los medios de masas. La comparación no es tan buena porque el gusano todavía digiere algo. La masa, al contrario, permanece completamente intacta.⁵

⁴ Ibid. Trad.: *Continuar pensando la comunicología*.

⁵ Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, 195. Texto original: "Konsumieren hat zu tun mit verbrennen. Ein Feuer konsumiert. Der Vergleich, den ich mache ist mit Würmern, aber er ist noch nicht sehr gut. Ich stelle mir die Masse als einen riesigen Wurm vor. Durch den Schlund fließen Informationen hinein, sie durchfließen die Leibeshöhle und werden durch den After unverdaut wieder ausgeschieden, sodass es möglich ist, das Ausgeschiedene, also den Abfall wieder zu recyceln und neu zu füttern. Der Wurm merkt ja nicht, dass er es schon einmal gefressen hat, denn er hat ja kein Gedächtnis. Auf dieser Basis funktionieren meistens auch das Fernsehen und die übrigen Massenmedien. Der Vergleich ist deshalb nicht gut, weil der Wurm ja doch noch etwas verdaut. Die Masse hingegen bleibt völlig unberührt".

Al mismo tiempo que la imagen del gusano es abyecta, y por eso posibilita una reflexión y una crítica ácida, dignas del más perfecto y lúcido pesimismo cultural (como él mismo denominaba a los críticos de la sociedad contemporánea), ella es también un símbolo de la más profunda *transmutatio* alquímica. Ésta fue aprehendida por el joven inmigrante checo-judío en los primeros tiempos de su exilio brasileño, en los años 1940 y 1950, con la lectura de místicos como Mestre Eckart y Angelus Silesius y los estudios de budismo.⁶ El gusano es un devorador por excelencia, el proto-ejemplo de la devoración sacrificial purificadora, el modelo de la metabolización de todo el mal, el ancestro de la antropofagia del Nuevo Mundo que Flusser vino a conocer de cerca por medio del *enfant terrible* del Modernismo brasileño, Oswald de Andrade –calificado por Flusser como el mayor filósofo brasileño del siglo XX.⁷ Los gusanos, entre ellos la lombriz, devoran la basura, el detrito, y lo transforman en fertilizante, hacen de la tierra infértil campo de cultivo. Tal alquimia transformadora confiere a la metáfora usada por el pensador de la “futura filosofía de la fotografía”⁸ una otra tonalidad, muy positiva, a veces también atomista, muy distinta de aquella de la crítica corrosiva. Las metáforas de la devoración y de la voracidad aparecen con frecuencia en sus escritos, tanto

⁶ Cfr. Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, trad. Thomas Schilling (Madrid: Editorial Síntesis, 1999).

⁷ Vilém Flusser, “Brasilianische Philosophie”, *Staden-Jahrbuch*, no. 18 (1970): 131–141.

⁸ Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume, 1985/2011).

explícitamente, como en sutiles alusiones. Pero tal vez la más radical forma de devoración, *transmutatio* o metabolización, esté imbricada en el concepto de los aparatos que cargan programas, como grandes metabolizadores de realidades, transformadores de las cosas en no cosas, de los cuerpos en imágenes, de los gestos en escritos, de lo escrito en cálculos con puntos infinitesimos, de los cálculos en imágenes técnicas. Y el gran ejemplo del aparato es para Flusser el aparato fotográfico, pues es el más rudimentario de todos los aparatos y por eso se presta como objeto de estudio ejemplar. Así, según Flusser, la fotografía es el primero de todos los aparatos, “un aparato relativamente simple y transparente”.⁹

2. Las nupcias del gusano con el aparato (de las voracidades con lo lúdico)

¿Después de todo, qué une a gusanos y aparatos, al menos tenue y formalmente? ¿La fotografía, la gran puerta para la explosión de la imagen omnipresente, posee algo en común con el infame gusano? La fotografía es para Flusser la puerta de entrada para la importante marcha triunfal de la imagen contemporánea, la imagen omnipresente, la materialización del *huracán de los medios*, los vientos enfurecidos que transformaron nuestras habitaciones en espacios inhabitables, configurando una tercera gran catástrofe de la humanidad, todavía sin nombre, tan

⁹ Ibid., 31. Texto original: “o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos”.

reciente y tan devastadora como las dos anteriores. La primera, la *hominización* fue la caída de la vida *arborícola* hacia el suelo infernal, lleno de grandes y pequeños peligros, el hábitat más inhóspito y temido por los “saltarines” *arborícolas* que fueron obligados a transformarse en nómadas. La segunda, la civilización, fue la fijación al suelo y el asentamiento en poblados con moradas fijas, verdaderas prisiones para el espíritu nómada. La tercera transformó nuestros abrigo contra las intemperies, nuestras casas, en espacios completamente invadidos por los vientos de las imágenes en todas sus formas (visuales o sonoras), que penetran en nuestras moradas por las muchas perforaciones donde se conectan pantallas y cajas de sonido. Y así, retomando el futuro de nuestro presente, o sea, el presente futurista de la tercera catástrofe —en la cual nos encontramos hoy—, reconocemos la presencia inaugural de la imagen fotográfica en todas sus variaciones y soportes, devastando nuestras moradas y nuestros cuerpos, poniéndose como ejemplos (pre-imágenes, *Vorbilder* en alemán) o modelos conceptuales, ofreciéndose como la única realidad posible. En la tercera catástrofe no conseguimos refugio seguro —en ningún lugar— contra las imágenes del tipo fotográfico, pues son éstas de máxima fidelidad a un padrón programado. Son imágenes generadas dentro de una caja negra.

La caja negra, el artefacto por medio del cual surge la fotografía, es una versión moderna de la cámara oscura, es una variación, un simulacro artificial del gusano con un orificio de entrada y un producto final excretado, resultante de un procesamiento interno (en la oscuridad). El orificio de entrada es un ojo y el producto

final, entonces, es solamente amigable con el mirar, con el sentido de la visión, ya sea como papel, como proyección sobre pantalla o por medio de las pantallas translúcidas. El procesamiento interno es una compleja digestión, una transmutación de luces y sombras, colores y no-colores, tonos y contrastes, para que se ajusten al orificio de salida. Desde ya una forma geométrica rectangular o cuadrangular, completamente distinta de aquella del ojo de entrada que es circular. Sea analógico o sea digital, el proceso digestivo no se altera en su primera naturaleza de metabolización respecto de lo que es capturado por el ojo (o por la boca) del aparato. Así, la caja negra o la cámara oscura, promueve un proceso todavía más profundo de *transmutatio* alquímica que el gusano, pues ella transforma seres temporales y mortales en imágenes inmóviles y atemporales, cosas vivas en cosas muertas, realidades tridimensionales en realidades bidimensionales, objetos policromáticos en objetos en blanco-negro-gris, monocromáticos. Ella transmuta procesos dinámicos y complejos en movimiento, en escenas, escenificaciones y escenarios estáticos.

Es interesante lo que nos enseña la etimología de la palabra *aparato*, recuerda Flusser, que es en rigor el tema central de su libro de mayor proyección, *Filosofia da caixa preta*,¹⁰ en portugués, y *Für eine Philosophie der Fotografie*, en la versión alemana.¹¹ El aparato es la gran cuestión contemporánea, es en

¹⁰ Ibid., Flusser, *Filosofia da caixa preta*.

¹¹ Cfr. Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography, 1983/1999).

función de él que se vive en la actualidad. Y su definición en el glosario que antecede el primer capítulo del libro es de una casi aterradora simplicidad, aunque el concepto de juguete o juego en el pensamiento contemporáneo no tenga nada de trivial: “un juguete que simula el pensamiento”.¹² Y la etimología de la palabra no esconde ninguna obviedad, toda vez que la palabra *apparatus* procede del verbo latino *apparare* que significa “preparar”: “La cámara está al acecho del acto de fotografiar, se le alargan los dientes por él. Apuntemos en este intento de definición etimológica del concepto de ‘aparato’ esta disposición félida”.¹³ Flusser inmediatamente subraya que la etimología no basta para definir al aparato, evocando la necesidad de una posición ontológica respecto del tema. Y, por lo tanto, desarrolla ahí el concepto de aparatos como objetos culturales de un tipo específico, como herramientas (y no como bienes de consumo). Y define que las “herramientas convencionales arrancan objetos de la naturaleza para transponerlos (fabricarlos) adonde está el ser humano”.¹⁴ Tal definición se aproxima a la de la imagen propuesta por la etimología, la del *animal feroz* listo a atacar, que es de una elocuencia arrebatadora. Su fuerza bruta, aliado

¹² Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, 79. En la versión de Editorial Síntesis del mencionado texto, dicho glosario se encuentra hacia el final de la primera parte (mitad del libro), y no al comienzo como señala originalmente Baitello Jr. Así, la cita en este artículo ha sido ajustada a la mencionada versión en español [nota del editor del dossier].

¹³ *Ibid.*, 24.

¹⁴ *Ibid.*, 25.

al aparentemente ingenuo juguete, evidencia la necesidad de ver la fotografía como producto de un matrimonio muy inusitado, las nupcias de la voracidad con lo lúdico, de la apropiación del mundo y del otro con el juego que en última instancia es nada más que estrategia de seducción y aproximación.

3. El aparato y la apropiación del otro

Ame teu outro como a ti próprio, pequeño artículo publicado en la revista *Shalom* de agosto de 1982, busca en la frase hebraica antes mencionada –atribuida al importante teólogo judío, Hillel el Viejo (siglo I a. de C.)– la confrontación con el tema de la alteridad, el amor al otro (la aproximación y, en última instancia, la apropiación del otro, su captura amorosa). Aparentemente nada tiene que ver con la fotografía, con la captura de la imagen, con la imagen de sí mismo o con la imagen del otro. Aparentemente se trata sólo de la cuestión teológica que se aproxima, pero que también distancia al Judaísmo del Cristianismo, toda vez que éste substituyera la expresión “otro” (que en su plenitud de significados incluía también al “enemigo”) por la palabra “prójimo” (que en rigor reduce bastante el alcance de la expresión, comprendiendo sólo los círculos con algún grado de intimidad, quizás sólo familiares y amigos, como máximo a los vecinos).

Hillel está afirmando que la única manera de poder amar a Dios concretamente es amando al otro. Que todo lo restante no pasa de “teoría”. Y afirma todavía que la única manera por la cual podemos reconocer a Dios es reconociéndolo en el otro.

En efecto Hillel está articulando la profunda desconfianza del judaísmo con relación a toda teología, su “existencialismo” y su “anti-esencialismo”. Y está articulando, todavía más, el anti paganismo radical del judaísmo, su rechazo a toda mediación entre el hombre y Dios. Afirma que la relación amorosa entre el hombre y Dios es inmediata, no pudiendo ser mediatizada.¹⁵

Tales diferencias entre los dos sistemas monoteístas son levantados por el autor, quien conduce el raciocinio hasta el punto en que demuestra que estamos delante del dilema de “asumir la alteridad sin perder la identidad” y “esto no de forma lógica y especulativa, sino de forma vivencial”.¹⁶ Nos encontramos entonces delante de la temática de la antropofagia, una dinámica radical de apropiación del otro. Así lo escribe el mismo Flusser:

¹⁵ Vilém Flusser, “Ame teu outro como a ti próprio”, *Shalom*, agosto (1982): 68. Texto original: “Hillel está afirmando que a única maneira de podermos amar Deus concretamente é a de amarmos o outro. Que todo o resto não passa de “teoria”. E afirma ainda que a única maneira pela qual podemos reconhecer Deus é a de reconhecer-lo no outro. Que todo o resto não passa de “teoria”. Com efeito, Hillel está articulando a profunda desconfiança do judaísmo com relação a toda teologia, seu “existencialismo” e “anti-essencialismo”. E está articulando, ainda mais, o antipaganismo radical do judaísmo, a sua recusa a toda mediação entre o homem e Deus. Afirma que la relação amorosa entre o homem e Deus é imediata, e não pode ser mediatizada”.

¹⁶ Ibid. Texto original: “assuma a alteridade sem perder a identidade” / “isto não de forma lógica e especulativa, mas de forma vivencial”.

Para la antropofagia, el problema tiene esta forma: cuando encuentro al otro, me encuentro en la presencia del diferente de mí, el extraño, el extranjero, el enemigo. “Me encuentro”, esto es: me identifico enfrente del otro. Me transformo en sujeto. Por eso el otro es “sacro”: porque hace que me identifique. [...] Busco, por el intermedio del arte, de la ciencia, de la ideología, de la técnica, recuperar el objeto y transformarlo en cosa mía.¹⁷

En efecto, no es otra la dinámica de toda imagen, incluyendo la de la fotografía. Por medio del aparato técnico ella es un auxiliar a la creación de la alteridad, una apropiación del otro, una devoración del otro para la constitución de sí mismo. No es por lo tanto sin razón que en otros textos sobre la fotografía Flusser eche mano nuevamente a conceptos zoomórficos. *Was tun, um von der Kiste nicht aufgefressen zu werden*¹⁸ es uno de los textos que explícitamente tratan el tema zoomórfico de la devoración por los aparatos. Lo mismo en la *Filosofia da caixa preta*, en las

¹⁷ Ibid., 69. Texto original: “Para la antropofagia, o problema tem esta forma: quando encontro o outro, encontro-me face ao diferente mim, ao estranho, ao estrangeiro, ao inimigo. ‘Encontro-me’, isto é: identifico-me face au outro. Torno-me sujeito. Por isto o outro é ‘sacro’: faz com que me identifique. [...] Procuo, pelo intermédio da arte, da ciência, da ideologia, da técnica, recuperar o objeto e transformá-lo em coisa minha”.

¹⁸ Vilém Flusser, “Was tun, um von der Kiste nicht aufgefressen zu werden”, en *Standpunkte. Texte zur Fotografie*. (Berlin: European Photography, 1983/1998), 55-58. Trad.: ¿Qué hacer, para no ser devorado por la caja?

múltiples referencias a “capturar la caza” o “escoger la caza” y por fin la fuerte expresión “aparato-fiera”,¹⁹ presente en la versión brasileña.

4. La imagen fotográfica como puerta de entrada para el diluvio de las imágenes

Delante de toda la complejidad de funcionamiento de las cajas negras llamadas aparatos, en todas sus manifestaciones (que van desde las máquinas fotográficas hasta los aparatos institucionales, nacionales o supra-estatales, siempre en cascada y cada vez más abstractos, autosuficientes y auto-proliferantes), se hace necesario comprender lo que son las imágenes, en tanto productos de los aparatos más simples, programados por los aparatos más complejos. Particularmente aquí nos cabe entender cómo operan las imágenes fotográficas y cuál es su papel en la dinámica de la sociedad contemporánea, o sea, en la vigencia de la tercera catástrofe. ¿Cómo es que ellas actúan en favor de los aparatos, pero buscando su fuente de energía en las miradas que ellas mismas capturan y convierten en cautivas? ¿De dónde emerge su enorme poder de captura?

En primer lugar llama la atención, desde el surgimiento de la fotografía, la radical facilitación de los procedimientos para la

¹⁹ Flusser, *Filosofia da caixa preta*, 51s. Texto original: “capte a caça” / “escolher sua caça” / “aparelho-fera”.

creación de una imagen. De múltiples materiales manejados por habilidades motoras y perceptivas especiales para la confección de una imagen pictórica, al simple *apretar* de un botón con un único dedo para el surgimiento mágico de una imagen de aterradora semejanza con el mundo y sus cosas palpables y visibles. Tal facilitación es consecuencia del abaratamiento de los aparatos fotográficos y ha provocado también un abaratamiento de las imágenes y su creciente omnipresencia, similar a aquella ocurrida con los textos, que anteriormente generó una inflación textual. Como las imágenes poblaron el mundo de manera sorprendentemente rápida, es necesario entonces comprender su estrategia.

Tal vez no sea otra la propuesta de Flusser cuando habla de una “futura filosofía da fotografia”,²⁰ una vez que la imagen fotográfica pasó a ser la referencia para todas las otras imágenes: cuando la fotografía se convirtió en el modelo de la imagen que rompió, al mismo tiempo, la inflación textual y la imagen tradicional circunscrita a reductos restringidos –como los templos iconófilos o los museos– y a públicos reducidos ya iniciados en estas dos esferas. Es por medio de la fotografía que la imagen se universaliza; comienza a penetrar todos los huecos de las habitaciones y a ocupar todos los espacios que el hombre ha ocupado, sean espacios públicos o privados. El abaratamiento de la imagen favorece su inflación, incrementa su devaluación y provoca su empobrecimiento, o el empobrecimiento de su

²⁰ Flusser, *Filosofia da caixa preta*.

sentido polivalente en favor de un sentido documental, tal cual ya ocurrió con el diluvio de los textos abarataados. La imagen, sin embargo, ella misma inflada, ella misma abarataada y empobrecida, superficializada, preserva su poder de captura, ella permanece con el mismo vigor, como un atractor, como un señuelo, como un cebo. ¿Qué ocurre entonces con la imagen, en su núcleo, que la torna inalcanzable por la corrosión de los procesos mediáticos inflacionarios? Flusser ofrece en su *Filosofia da Caixa Preta* y en tantos otros escritos sobre la imagen, una reflexión original sobre el asunto. La imagen, por inmovilizar el movimiento, por aprisionar el momento, crea un efecto mágico, ella *magiciza* el mundo cuando lo transfiere hasta la superficie. Y la imagen fotográfica, por ser fruto de un aparato, lo hace doblemente, pues ella *remagiciza* el mundo que había sido *desmagicizado* por la escritura. Y a su vez también lo des-historiciza, ya que con la escritura nació el pensamiento histórico, mejor dicho, ella lo pos-historiciza.

Podemos ver que la mejor imagen sobre el poder de la imagen la ofreció Flusser en sus *Bochumer Vorlesungen*, al citar el *Fausto* de Goethe en su trecho más conocido:

El sol se detiene sobre el valle Jotapata, en cada fotografía, o, como lo dice Goethe:
 “[...] Si un día le digo al fugaz momento:/ ‘¡Detente!, ¡eres tan bello!’,/ puedes entonces cargarme de cadenas,/ entonces consentiré gustoso en morir”.

Es esto lo que hace la fotografía. Toda fotografía dice al momento: ¡Detente! Y él se detiene. Esto es mayor que el poder de Dios.²¹

El desenlace, después del “detenimiento del momento”, con el “entonces puedes derrotarme en grilletes” o “entonces cargarme de cadenas”, indica también un desdoblamiento de la permanencia, la captura que promueve toda imagen ... ¡o toda magia! Y, continuando, la frase “entonces consentiré gustoso en morir” puede ser leída como una alusión directa al momento en que nos entregamos y sucumbimos a los encantos de la magia de la imagen o ella se apropia de nosotros, antropofágica o iconofágicamente, de nuestros cuerpos o de nuestras imágenes más recónditas. Se trata aquí exactamente de lo que alertaba Flusser en el texto *Ame teu outro como a ti próprio*, de buscar la alteridad sin perder la identidad. Pero no es lo que ocurre con la imagen contemporánea asociada a los ambientes mediáticos (cuyo padrón pasó a ser determinado por la fotografía). Cuando

²¹ Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, 165. Texto original: “Die Sonne steht still über dem Tal Jotapat, in jeder Fotografie, oder wie es Goethe sagt: “[...] werd’ ich zum Augenblicke sagen,/ verweile doch, du bist so schön,/ dann magst du mich in Fesseln schlagen, dann will ich gern zugrunde gehn.” Das macht die Fotografie. Jede Fotografie sagt zum Augenblicke: Verweile doch! Und er verweilt. Das ist mehr als Gott kann”. Para la cita del *Fausto* de Goethe en particular, hemos usado la versión en español de W. M. Jackson INC Editores de 1963. Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, ed. Francisco Ayala, trad. José Roviralta Morell (México: W. M. Jackson INC Editores, 1963), 53 [nota del editor].

nos reflejamos en ella, en su sueño de eternidad y permanencia, nos entregamos a sus grilletes y perecemos como humanos; buscamos y encontramos una alteridad pero perdemos la identidad. Y como la imagen se transformó en el gran Otro del humano, o sea del perecible, de la corporeidad y su frágil finitud, el hombre entonces busca, incansablemente y con todos sus recursos, transformarse en imagen, transformarse en fotografía de sí mismo; una fotografía que sea más próxima o posible de su deseo de inmortalidad.

En síntesis, una futura (o ya presente) filosofía de la fotografía deberá tratar los complejos fenómenos de las intervenciones quirúrgicas modeladoras y estéticas, de las voluptuosas inversiones de la industria de cosméticos y de los avances de la investigación centrada en la cosmetología, de los disturbios de la imagen corporal causantes de anorexia, bulimia y otras graves enfermedades que proliferaron con el surgimiento y la propagación de los cuerpos-imágenes, de las vidas transformadas en puras imágenes. De alguna manera, la dinámica digestiva del gusano, para el caso un gigantesco gusano transformado en aparato distribuidor de imágenes que deben ser usadas como moldes, es quien hoy dicta las modas, los cuerpos, las comidas, las ropas, los gestos, los ídolos, las celebridades.

Traducido, del portugués al español, por Helena Navarrete.
Revisión del texto y notas por Diego Gómez Venegas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAITELLO Junior, Norval. *La era de la iconofagia*. Sevilla: ArCiBel, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*. Editado por Silvia Wagnermeier y Siegfried Zielinski. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2009.
- _____. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. *Vampyreuthis infernalis: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. Editado por Andreas Müller-Pohle. Göttingen: European Photography, 2002.
- _____. *Una filosofía de la fotografía*. Traducción de Thomas Schilling. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- _____. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography, 1999.
- _____. *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.
- _____. *Standpunkte. Texte zur Fotografie*. Editado por Andreas Müller-Pohle, Göttingen: European Photography, 1998.
- _____. "Ame teu outro como a ti próprio". En *Shalom*, agosto (1982): 68-69.
- _____. "Brasilianische Philosophie" En *Staden-Jahrbuch*, no. 18 (1970): 131-141.

La apropiación fotográfica del territorio: una interpretación tecnoestética *

*The Territory's Photographic Appropriation:
A Techno-aesthetic Interpretation*

Natalia Calderón

Universidad de Valparaíso

Adolfo Vera

Universidad de Valparaíso

Recibido | 18-04-2016 | Aprobado | 09-12-2016

Natalia Calderón | Magíster en Filosofía por la Universidad de Paris VIII. Académica de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Es autora de diversos artículos sobre técnica y fotografía, y traductora del libro *La ciudad porosa*. Walter Benjamin y la arquitectura de Jean-Louis Déotte (Metales Pesados, 2013).

Adolfo Vera | Doctor en Filosofía por la Universidad de Paris VIII. Académico de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Valparaíso y Director del Núcleo interdisciplinario Arte y Nuevos Medios. Es autor de diversos artículos sobre estética, fotografía y violencia, y del libro *Arte y desaparición* (Universidad de Valparaíso, 2017).

* Una versión preliminar de este texto fue leída en el *III Encuentro Nacional de Nuevos Medios: Arqueologías mediales. Territorio, historia y futuro de las máquinas*, realizado en la Universidad Austral de Chile, entre el 4 y 5 de noviembre de 2015, y organizado por el Programa de Estudios Visuales y Mediales (FAU, U. de Chile).

Resumen | Este artículo es una reflexión en torno a la idea de “tecnos-tética” propuesta y desarrollada por el filósofo francés Gilbert Simondon, y más particularmente, una discusión sobre dicha noción a través del acontecer del aparato fotográfico en su captura del territorio. Para llegar hasta allí, los autores proponen contrastar –y con ello contextualizar– el pensamiento de Simondon respecto de esta materia, principalmente con planteamientos de Rancière sobre estética, y más aún, de Benjamín sobre la emergencia y alcance de la técnica en aquel campo. Si bien aparecerán otros nombres y nociones en el recorrido al que invita el texto, el foco de los autores apuntará siempre hacia la filosofía de Simondon, con el objetivo de capturarla y mostrarla en tanto espacio fundamental para pensar hoy la sensibilidad humana a través del goce instrumentalizado que ofrece la técnica.

Palabras claves | Gilbert Simondon, tecnos-tética, fotografía, territorio.

Abstract | This article is a reflection on “techno-aesthetics;” idea proposed and developed by the French philosopher Gilbert Simondon; and more particularly, a discussion about such notion through the occurrence of the photographic apparatus in its process of capturing the territory. To get there the authors propose to compare –and thus to put in context– Simondon’s thinking on this matter, mainly with Rancière’s approach to aesthetics, and even more, with Benjamin’s ideas regarding the emergence and scope of technology in this field. Even though other names and notions appear on the path the text invites to walk through, the authors’s focus will always move towards Simondon’s philosophy, aiming to capture and showing it in so far as fundamental space to think human sensibility nowadays, through the instrumentalized joy offered by the technology.

Keywords | Gilbert Simondon, techno-aesthetics, photography, territory.

La “tecnostética” es un término propuesto el año 1982 por el filósofo francés Gilbert Simondon y corresponde a una reflexión suscitada por la circular enviada por Jacques Derrida a varios filósofos en relación a la creación del Colegio Internacional de Filosofía, con sede en París. En esta reflexión, nos parece que Simondon sentará las bases de un análisis general de las relaciones entre estética y tecnología, cuyo texto –recién publicado de manera facsimilar en la revista del Colegio Internacional de Filosofía en el año 1991, dos años después de la muerte del filósofo francés, y como texto propiamente tal el año 2014 en la recopilación *Sur la technique*¹– sin duda es preciso hacer dialogar (algo de esto intentaremos hacer en esta breve exposición) con otros “clásicos” de la estética que abordan asuntos similares, como *El origen de la obra de arte*² de Heidegger, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³ de Benjamin, y más recientemente –y por sólo nombrar algunos textos “clásicos”– la *Filosofía de la fotografía*⁴ de Vilém Flusser.⁵

¹ Cfr. Gilbert Simondon, *Sur la technique: 1953-1983* (Paris: PUF, 2014), 379-395.

² Cfr. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, trads. Arturo Leyte Coello y Helena Cortes Gabaudán (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 11-73.

³ Cfr. Walter Benjamin, *Baudelaire*, ed. Giorgio Agamben (Paris: La Fabrique, 2014).

⁴ Cfr. Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, trad. Thomas Schilling (Madrid: Síntesis, 1999).

⁵ Autores contemporáneos como Bernard Stiegler y Jean-Louis Déotte retoman y recontextualizan dichos textos en perspectivas actuales, como la cuestión de lo digital, asunto relevante para esta discusión pero sobre el cual no podemos detenernos aquí.

Lo que quisiéramos, en términos iniciales, es definir brevemente cuál sería la situación del texto de Simondon —el que es preciso relacionar con sus otros textos acerca de la individuación psicosocial, el estatuto epistemológico de la imagen y la filosofía del objeto técnico— en el contexto de la pregunta general de este encuentro sobre nuevos medios, a saber, la cuestión del territorio en una época determinada profundamente por la historia, la evolución y el futuro de las máquinas.

Un primer asunto que quisiéramos destacar dice relación con el estatuto de la “estética” en el ámbito de un análisis en torno a la función histórica de los objetos técnicos denominados “máquinas” en las sociedades modernas. Podemos decir que dicho estatuto hará, literalmente, estallar las pretensiones de “autonomía” en tanto campo disciplinar filosófico de la estética tal como la definieron Baumgarten, Kant y Hegel, en el momento de su fundación. Las razones de este fenómeno han solido diluirse —por ejemplo, y para mencionar sólo dos casos canónicos, con la categoría de “campo” de Bordieu y de “autonomía del arte” de Adorno— en el ámbito de lo “social” y de lo “institucional”, quedando lo propiamente técnico o tecnológico como un aspecto más (en ningún caso el más importante) del fenómeno, evidenciado ya a fines del siglo XIX con el advenimiento del cine y la popularización de la fotografía y consolidado a principios del XX con el surgimiento de las vanguardias históricas, de la “crisis de la estética”. Pensamos que esta crisis puede leerse a partir de lo que podemos definir como la disolución o difuminación del concepto de “obra”, la que —como se sabe— para Kant y para sus

discípulos románticos, lo mismo que para Hegel, es preciso entender ya sea como producto de la genialidad y por tanto como fenómeno en última instancia natural (Kant) o como experiencia (los románticos) o como signo formado por la dualidad materia-forma (Hegel); en todos los casos la “obra” es autónoma y capaz de configurar un mundo independiente de lo “real”. Ahora bien, cuando la tecnología –y su concreción específica bajo forma de “máquinas”– ingrese al ámbito de la estética, hasta entonces reservado al mundo de las obras de arte, fenómeno que ocurrirá propiamente con el advenimiento de la fotografía –en ese momento que situamos a mediados del siglo XIX⁶–, será difícil seguir pensando en términos de “obras” autónomas, sean ellas definidas como “obras de arte”, como experiencias o como signos fusionando materia y forma. ¿Implicará esto que no podamos seguir hablando de “estética”? A esta pregunta, debemos responder negativamente. Será preciso, más bien, redefinirla.

En relación a esta redefinición, pensamos que es posible detectar a lo menos dos opciones contrapuestas. Una es la que ha propuesto Jacques Rancière en sus trabajos de estética, y la otra es la de Walter Benjamin en sus textos célebres en torno a la fotografía y el cine. Permítasenos reseñar muy brevemente ambas concepciones, para introducir con posterioridad la propia de

⁶ No obstante, desde el auge de la perspectiva también podemos notar una influencia maquinaal en la representación pictórica, y ya en el teatro griego incluso las máquinas –*deus ex machina*– cumplían un rol importante.

Simondon (y así especificar las modulaciones que el trabajo teórico de este autor aportará al fenómeno de la crisis de la estética como campo de estudio de la obra de arte autónoma). Partiremos por el autor que consideramos más alejado de una preocupación por lo tecnológico, es decir, por Jacques Rancière (para quien, por ejemplo, la idea según la cual la especificidad estética del cine se fundaría en sus características tecnológicas no es más que una “fábula”). No obstante lo anterior, sería injusto desconocer el esfuerzo teórico de Rancière en el sentido de repensar la estética desde el punto de vista de la “aisthesis” que origina su nombre, es decir, como teoría de la sensibilidad, antes que análisis de la “obra” (artística o experiencial) autónoma. Con su teoría acerca del “reparto de lo sensible”, Rancière postulará que la estética refiere antes bien a los distintos procesos sociales a partir de los cuales, en un momento específico del juego político, algo puede ser o no visto, dicho o no, escuchado o no, etcétera. De tal suerte que se reconfigurará, a partir de un “desacuerdo” fundamental, lo que puede percibirse en tanto “espacio”. La política es siempre un asunto de estética (y viceversa). Ahora bien, la mediación entre el sujeto y el mundo es producida por lo que Rancière define como la “parole”, el “habla” por medio de la que los “sin voz”, aquellos que eran invisibles para el *statu quo*—Rancière definirá a éste bajo el concepto de “policía” (*police*)—, pondrán en ejercicio la política redefiniendo dicho *statu quo* y haciendo que el “daño” (*tort*) que han padecido sea de ahora en más visible y audible. Como se ve, en este contexto lo técnico, y mucho menos lo tecnológico, no tienen cabida teórica.

En el caso de Benjamin, se trata igualmente de redefinir la estética diluyendo la autonomía de la obra en la cuestión de la aprehensión sensible del espacio, sólo que esta vez el objeto técnico jugará un rol central. Como sabemos, la noción que pondrá Benjamin para referirse al objeto técnico fotográfico y cinematográfico, y a la transformación que ellos implicarán en los modos de aprehensión sensible del espacio y del tiempo es la noción de “aparato” —que en Benjamin tiene un estatuto bien distinto al que posee en el texto de Flusser; cuestión en la que no podemos entrar aquí—. Tal como lo ha mostrado Jean-Louis Déotte en textos recientes,⁷ un aparato es un objeto técnico cuya naturaleza transformadora es capaz de “hacer época” al transformar radicalmente las condiciones sociales e institucionales de la percepción del espacio y del tiempo, como es el caso —antes de la fotografía— de la perspectiva. De acuerdo a esta teoría, los *a priori* kantianos de la sensibilidad —el espacio y el tiempo— se transforman culturalmente, en su especificidad, de acuerdo a la evolución de ciertos “aparatos” fundamentales en la historia de la humanidad (escritura, cámara oscura, perspectiva, fotografía, cine, redes cibernéticas, etcétera). Se tratará, entonces, de observar cómo el espacio no existe en sí mismo en relación a una objetividad cualquiera —adquisición fundamental de Kant y la fenomenología—, ya no sólo en relación a una redefinición del

⁷ Cfr. Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, trad. Francisca Salas Aguayo (Santiago: Metales Pesados, 2012); *La época de los aparatos*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013).

funcionamiento del proceso perceptivo (Merleau-Ponty), sino que a partir de una consideración estricta de la real importancia cultural e histórica de los aparatos.

En el mencionado contexto teórico, la “tecnoestética” simondoniana significará una modulación original respecto a esta redefinición de lo estético como apropiación técnicamente mediada del espacio. Para Simondon, tal como lo expresa en su obra *El modo de existencia de los objetos técnicos*,⁸ existen tres modos de apropiación humana del espacio: el mágico, el religioso y el técnico. El primero de ellos, el mágico, define el modo originario de apropiación sensorio-motriz del *homo sapiens*, y en ella las funciones biológicas –por ejemplo, en lo relativo a la función de anticipación de las imágenes producidas por la percepción en relación a los afectos primarios del miedo y la atracción sexual– predominan por sobre las culturales. De este modo primario de relación del hombre con el espacio y el territorio surgirán los dos modos de apropiación propiamente culturales: el religioso y el técnico. Cada uno de ellos responde a las exigencias psico-sociales del gran fenómeno estudiado por Simondon: la individuación. Para el modo de apropiación mágico del territorio, el mundo aparece como un “entramado reticular” donde destacan los que Simondon define como “puntos clave”, es decir, accidentes geográficos o sitios naturales que destacan por su valor simbólico: ríos, cumbres, faldas de colinas, cuevas, etcétera. Estos “puntos

⁸ Cfr. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris: Aubier, 2012).

clave” generan una red que se interconecta “mágicamente”, esto es, inmanentemente, sin referencia trascendental (religión) ni esquematismo racional (técnica). Al mismo tiempo, la apropiación mágica del territorio tiende a una aprehensión unitaria del mismo, mientras que la religiosa ya implica una fragmentación –separación entre inmanencia y trascendencia– y la técnica más aún: representación del territorio como una serie de coordenadas susceptibles de ser esquematizadas y cuyas imágenes tienden a la autonomización. Ahora bien, ¿cuál es, en este contexto, la situación de la estética? Simondon hablará, en este caso, de la estética como una “instancia” que, situada entre la religión y la técnica –teniendo de ésta la tendencia al esquematismo y a la representación abstracta y de aquella una cierta tendencia a la trascendencia– buscará, infructuosamente en cualquier caso, recuperar la unidad e inmanencias mágicas perdidas. Esta búsqueda será infructuosa porque el proceso de individuación psico-social que ha permitido la ruptura de lo mágico y su posterior división en lo religioso y lo técnico no es reversible, salvo ficticiamente (y esa ficción es la que describe, por ejemplo, Aristóteles en su *Poética* bajo el concepto de “mímesis”). La estética, tal como es definida en *El modo de existencia de los objetos técnicos*, será el sistema de “instancias” –obras, experiencias o signos– que buscarán, a partir de las adquisiciones propias al esquematismo técnico y de las propias a la trascendencia religiosa –la subsunción del mundo material al “más allá”–, restaurar la reticulación del territorio como una red de “puntos clave” interconectados simbólicamente en una pura inmanencia. En tal sentido, para Simondon la estética oscila entre dos instancias fundamentales: la “obra”

(en tanto tipo particular de objeto técnicamente constituido) y el “gesto” (como aquello que es más propio al sacerdote o chamán: la unción vía imposición de manos).

Ahora bien, en el texto sobre la tecnoestética Simondon plantea la desventaja de abordar al objeto técnico desde el punto de vista de una antítesis entre su aspecto utilitario y su aspecto estético. Este hecho implica una variedad de consecuencias que tienen como eje común un desconocimiento de su funcionamiento propio. El objeto técnico no debe ser reducido a su mero aspecto utilitario, sino que por el contrario es necesario poner el acento en una cierta sensibilidad que se da en su uso y que aúna aspectos sensoriales, motrices y perceptivos.

Si bien el objeto técnico “se da” en una cierta práctica, en su “uso”, no por ello se debe reducir su funcionalidad a ese aspecto utilitario, puesto que su practicabilidad implica además del uso, una cierta estimulación perceptivo-sensorial, es decir, un aspecto estético. Se trata, como veíamos, de una concepción de la estética que no se basa en la contemplación, sino más bien en una práctica, en una *praxis*. Y es así como para Simondon el aspecto estético más interesante, incluso en una obra de arte, no se reduce a la contemplación que produce un cierto goce estético, sino más bien se encuentra en la *praxis* del autor de la obra, en su gesto productor de obra, en su acción sobre los materiales que darán origen a una obra. En otras palabras, el objeto técnico no es un simple medio para producir algo, o para actuar sobre algo, sino que es un objeto cuya particularidad consiste en

poseer ciertas características que ponen al hombre en relación con su medio a través de una cierta *praxis*, generando así lo que Simondon denominará un “goce instrumentalizado.” Puesto que si bien el objeto técnico es un útil, un instrumento, que permite al hombre actuar sobre el mundo, esa utilidad está teñida de una acción estética, sensible.

Esta simbiosis hombre-objeto técnico genera necesariamente una cierta sensibilidad, una cierta manera de enfrentarse y de percibir el mundo. Ya hemos señalado, en este sentido, que la aparición de ciertos aparatos generan profundos cambios en la sensibilidad, puesto que llevan al hombre a actuar sobre el mundo de diversa manera. Cada objeto técnico presenta una particularidad estética, y en consecuencia una manera específica de percibir el mundo.

En primer lugar, es necesario reflexionar en la acción o gestualidad fotográficas y en el “goce instrumentalizado” –utilizando aquí los términos simondonianos– que esa *praxis* implica. En ese sentido podríamos reducir el gesto fotográfico a un gesto primordial, nos referimos al *click* fotográfico que gatilla la toma. Según Benjamin, el *click* es el prototipo del automatismo moderno, puesto que un solo gesto gatillaría una reacción automática. Ahora bien, el gesto propio a la fotografía es el *click*, ya que éste desencadena la producción automática de una imagen.

El objeto técnico, en este caso específico la máquina fotográfica, no es sólo un útil, no se trata simplemente de un objeto que

prolonga o perfecciona ciertas capacidades humanas de por sí limitadas. Por ejemplo, en el caso de la fotografía se la considera regularmente como una prótesis de la memoria humana, pero ella es más performante puesto que posee una capacidad de almacenaje de información casi infinita. Ese es el punto de vista utilitario de la fotografía. Por el contrario es necesario ir más allá y poner el foco de atención en el funcionamiento de la fotografía. De esta manera, si atendemos al gesto primordial fotográfico, es decir el *click*, podemos desentrañar las implicancias que tal gesto gatilla. El proceso es el siguiente: el fotógrafo percibe lo real y esa percepción desencadena un gesto motor, “el click”, el que va a generar un proceso automático de producción de una imagen. Si atendemos a lo que señala Benjamin, con respecto al cine, a saber que ciertos objetos técnicos “inervan” al ser humano, podemos señalar que la fotografía no simplemente externaliza la memoria visual humana, sino que a su vez realiza un proceso que podemos llamar de inervación hombre-máquina. Esto quiere decir que al hacer uso de la fotografía el hombre necesariamente comienza a percibir el mundo fotográficamente. A eso se le denomina inervación, es decir el objeto técnico deja de ser un objeto externo y es absorbido de una u otra manera por el ser humano, generando un híbrido perceptivo hombre-máquina. El origen del concepto de inervación son los tratados de fisiología del siglo XIX, luego es retomado por Benjamin para dar cuenta de los cambios perceptivos en el siglo XIX como consecuencia de ciertos aparatos técnicos como el cine. Es decir, se trata de la transmisión de estímulos a través del sistema nervioso —principalmente los nervios—, produciendo así una respuesta motriz,

tal como lo señala el fisiólogo Morat: “implica sucesivamente un fenómeno exterior de impresión, un fenómeno interior de sensación, un nuevo fenómeno exterior de respuesta motriz a la impresión, seguido así mismo de un nuevo fenómeno interior de sensación que graba el movimiento llevado a cabo”.⁹

Si pensamos en el gesto fotográfico, tenemos que, en primer lugar, se percibe el mundo exterior, luego se interioriza, mentalmente, el proceso, posteriormente en respuesta a ello se realiza un gesto motriz, es decir el *click* que desencadena automáticamente la captura de una imagen, suerte de registro de lo *percibido*, resultado del gesto motor. Ese proceso llevado a cabo por el fotógrafo se transforma en un prototipo perceptivo que es introyectado por el ser humano, quien va a percibir el mundo fotográficamente.

¿Cuáles son las características de una percepción fotográfica? En primer lugar podemos señalar la discontinuidad, es decir la fotografía realiza recortes del mundo, capta parcelas de lo real, esquemas –como todo objeto técnico, según Simondon–, nunca lo real en su totalidad, todo es cuestión de encuadre, de enfoque,

⁹ Jean-Pierre Morat, *Traité de physiologie. Fonctions d'innervation* (Paris: Masson et Cie éditeurs, 1902), V-VI. Texto original: “il implique successivement un phénomène extérieur d'impression, un phénomène intérieur de sensation, un nouveau phénomène extérieur de réponse motrice à impression, suivi lui-même d'un nouveau phénomène intérieur de sensation qui enregistre le mouvement accompli”.

de punto de vista. Es por ello que una percepción de tipo fotográfico se basa en el corte entre una toma y otra: no hay continuidad. Benjamin, en el texto sobre la reproductibilidad técnica, definirá asimismo a la invención como una suerte de entrenamiento, debido a que los aparatos modifican la percepción;¹⁰ para ello son los mismos aparatos quienes pueden “entrenar” al hombre para que se adecúe a dichos cambios.

Dado que la modernidad se caracteriza por poseer una temporalidad discontinua, el ser humano debió ir poco a poco habituándose a vivir en acuerdo a esa temporalidad, para ello necesitó de aparatos que lo “entrenaran”. Benjamin, en sus textos sobre Baudelaire¹¹ señala cómo esta discontinuidad está marcada por el elemento de *shock*; el habitante de las grandes ciudades está sometido a una infinita cantidad de estímulos que requieren de una respuesta motriz inmediata, es por ello que la fotografía en tanto que gesto que gatilla una respuesta motriz por medio del *click*, es el prototipo de percepción necesaria para habituarse a los cambios que implica la modernidad. Es así como cruzar una calle en una gran ciudad, por ejemplo, requiere una atención continua que considere gran cantidad de información, los bocinazos de alerta, los cambios del semáforo, los autos que aparecen intempestivamente, etcétera. Cada estímulo de este tipo requiere

¹⁰ Al inicio citábamos el caso de la perspectiva, la que modificó la percepción, lo mismo ocurrirá con la fotografía y con el cine y actualmente con la tecnología digital, por lo que es necesario una adecuación a dichos cambios perceptivos.

¹¹ Cfr. Benjamin, *Baudelaire*.

de una respuesta motriz, para ello el ser humano tuvo que adecuarse, es decir cambiar su percepción que se daba en el tiempo, *in illo tempore*, por una percepción de la inmediatez, que reacciona rápidamente con una respuesta motriz y de manera discontinua dada la diversidad de estímulos. Se trata, en definitiva, de un modo de percepción conformada por diversas “tomas” de lo real. Si volvemos a la tecnoestética, sería necesario ver en el *click* de la toma fotográfica el gesto por medio del cual podemos acceder a una estética del objeto técnico. Es en ese gesto donde el goce instrumentalizado, del cual habla Simondon, se pone en evidencia, puesto que ese gesto es el modelo del automatismo moderno, de la reproducción técnica en términos benjaminianos.

La fotografía es un producto de la modernidad europea, y por lo mismo existe una cierta homogeneidad entre el aparato y su objeto, es decir entre el aparato y la modernidad europea. Si analizamos la terminología técnica propia de la fotografía, nos encontramos con conceptos tales como “toma” fotográfica, “objetivo”, es decir, se trata de un lenguaje que refiere a una cierta “apropiación” del objeto del cual se “toma” una fotografía. Por lo tanto, estamos en presencia de una complejidad tecnoestética y tecnopolítica, puesto que la fotografía en su gesto estético que le es propio, es decir, el *click*, lleva a cabo a su vez un gesto que es del orden de la tecnopolítica con todas las implicancias que ello trajo consigo y que permanecen intactas hasta el día de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*. Editado por Giorgio Agamben. Paris: La Fabrique, 2014.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- _____. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Traducido por Francisca Salas Aguayo. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- FLUSSER, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Traducido por Thomas Schilling. Madrid: Síntesis, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. "El origen de la obra de arte". En *Caminos de bosque*, 11-73. Traducido por Arturo Leyte Coello y Helena Cortes Gabaudán. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- MORAT, Jean-Pierre. *Traité de physiologie. Fonctions d'innervation*. Paris: Masson et Cie éditeurs, 1902.
- SIMONDON, Gilbert. *Sur la technique: 1953 - 1983*. Paris: PUF, 2014.
- _____. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 2012.

Arqueologías mediales: un diagnóstico de Jussi Parikka

*Media Archaeologies:
A Diagnosis from Jussi Parikka*

Joaquín Zerené Harcha
Universidad del Desarrollo

Recibido | 10-06-2016 | Aprobado | 21-01-2017

Joaquín Zerené Harcha | Docente de la Facultad de Diseño de la Universidad del Desarrollo. Magíster en Diseño Comunicacional por la Universidad de Buenos Aires. Es autor de diversos artículos sobre post-humanismo, tecnologías y medios.

Resumen | Este artículo ofrece una introducción acabada sobre el término arqueología medial en tanto campo y/o metodología de investigación ocupados de indagar, a través de los medios tecnológicos, en el desarrollo de las culturas contemporáneas, de modo de comprender con ello el lugar que han ocupado los primeros en la evolución de las segundas. Aquello transcurre a través de la presentación de las distintas vertientes que es posible identificar hoy en dicho campo, y los contextos académicos e históricos que han informado a cada una de ellas. Valiéndonos para esta tarea del siempre certero diagnóstico del académico finlandés Jussi Parikka, el artículo ofrece además una cartografía de nombres de intelectuales, para finalmente mostrar las propias ideas e interpretaciones de Parikka sobre el desarrollo actual y futuro de las así llamadas culturas mediales.

Palabras claves | Jussi Parikka, arqueología medial, culturas mediales.

Abstract | This article offers a complete introduction on the term media archaeology insofar as a field and/or research method seeking to inquire, through technical media, into the contemporary cultures's development, with the aim of understanding the role of the former in the evolution of the latter. That occurs through the presentation of the different facets that today is possible to identify within the aforementioned field, as well as through the academic and historic contexts which informed each of these facets. The author, using for this task Jussi Parikka's always accurate diagnosis, offers us a road covered with names and intellectual erudition, which at the end leads us to Parikka's own ideas and interpretations about the current and future development of the so called media cultures.

Keywords | Jussi Parikka, media archaeology, media cultures.

1. Introducción

Es necesario comenzar advirtiendo que no existe una definición normativa de “arqueología medial” (*media archaeology*), pero es posible identificar algunos antecedentes, planteamientos y problemáticas comunes a este emergente campo de estudios. La arqueología medial se configura como un conjunto heterogéneo de aproximaciones interdisciplinarias que buscan, a través del estudio de medios pasados, obsoletos, olvidados, irrealizados e imaginados, desarrollar otras formas de entender las culturas mediales contemporáneas. En una primera instancia, esta surge como parte de un influjo de estudios mediales de orientación histórica que responden a la falta de interés que, en su momento, la teoría y discusión sobre los “nuevos medios” presentó por el pasado.¹ En este sentido, más que una nueva disciplina, quizás se podría considerar como una ruptura o vía alternativa dentro de las historias y teorías mediales contemporáneas.² Si bien se ha concentrado frecuentemente en aparatos, prácticas e invenciones olvidadas y extravagantes, la aproximación arqueológica al estudio de los medios no sólo comprende excavar en los “restos olvidados” de las tecnologías pasadas sino que, también, se plantea una búsqueda por lo anómalo y lo accidental, lo que se

¹ Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (Los Angeles, CA: University of California Press, 2011), 1.

² Michael Goddard, “Opening up the black boxes: Media archaeology, ‘anarchaeology’ and media materiality” en *New Media & Society* 17, no 11 (2015): 1763.

aparta del *mainstream*, el *ruido* (*noise*) de las culturas mediales del presente.³ Al indagar en las genealogías y las relaciones intermediales que conforman a los medios en distintos momentos históricos, este tipo de abordajes busca también explorar las condiciones técnicas y las materialidades presentes en el funcionamiento de los aparatos. Como bien señala Jussi Parikka, los medios no solo cambian nuestro mundo sino que ellos se encuentran permanente cambiando sus formas.⁴

La arqueología medial, por otra parte, se podría entender como una “disciplina viajera” o “indisciplina” que se moviliza entre las ciencias sociales, las humanidades y las artes. En tanto, distintos autores han recurrido a teorías y metodologías de diversas disciplinas para articular sus aproximaciones “arqueológicas” al estudio de los medios, quizás por ello sería más adecuado hablar de la existencia de múltiples arqueologías mediales.⁵ Éstas convergen en torno a tópicos como la crítica a la idea de progreso tecnológico, la investigación sobre medios imaginarios, los archivos y las bases de datos, las materialidades tecnológicas, la basura electrónica y el ruido medial, la práctica artística y proyectual. Así, el presente trabajo no pretende un examen exhaustivo de los distintos autores y tendencias presentes en el debate sino,

³ Cfr. Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?* (Cambridge, UK: Polity Press, 2012), 90-112; Jussi Parikka y T.D. Sampson, *The Spam Book: On Viruses, Porn, and Other Anomalies from the Dark Side of Digital Culture* (New York: Hampton Press, 2009).

⁴ Parikka, *What is Media Archaeology?*, 19.

⁵ *Ibid.*

más bien, introducir ciertos antecedentes, temáticas y problemas clave para este campo de estudios. Para ello retomaremos, principalmente, el mapeo de la discusión realizado por Jussi Parikka en *What is Media Archaeology?* y en la colección de ensayos *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*, editada en conjunto con Erkki Huhtamo.

2. Antecedentes teóricos

Aportes teóricos y metodológicos importantes para la arqueología medial provienen de diversas corrientes de pensamiento contemporáneas como el nuevo historicismo, las teorías del materialismo cultural, el análisis del discurso, las teorías de género, los estudios postcoloniales, la antropología visual y medial, las filosofías del neo-nomadismo y las nociones de temporalidades no-lineales, entre otras.⁶ En este sentido, el espectro de referencias teóricas, marcos metodológicos y objetos de estudio que se pueden encontrar en diversos trabajos de arqueología medial es sumamente amplio y heterogéneo. Por tanto, a continuación no pretendemos dar una explicación exhaustiva de este asunto sino, más bien, presentar ciertos antecedentes que consideramos clave para entender algunos problemas e influencias centrales para este campo de discusión. Trabajos como los realizados por Walter Benjamin, Aby Warburg, Siegfried Giedion, Lewis Mumford y

⁶ Huhtamo y Parikka, *Media Archaeology*, 5.

Marshall McLuhan, entre otros,⁷ son reconocidos como claros precursores para este y otros ámbitos de estudios. En términos generales, sus trabajos ofrecen referencias fundamentales en torno a puntos como el archivo, los modelos históricos no-lineales, los estudios de la cultura material y los abordajes intermediales a la cultura visual, siendo entonces antecedentes paradigmáticos para estudios mediales y visuales de la más diversa índole.⁸

⁷ Ibid., 2; Parikka, *What is Media Archaeology?*, 6.

⁸ Del amplio trabajo de Benjamin, se recobrarán con gran interés sus reflexiones en torno a la modernidad, la ciudad, la historia, la fotografía y el cine, sus conceptos de *aparato*, *aura* y *ruina*, y su proyecto *Passagen Werk* (1927-1940), por mencionar sólo algunas de las referencias más comunes. De manera similar, podemos mencionar el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, sus ideas en torno a la recurrencia, supervivencia y temporalidad de objetos culturales como imágenes, su forma de entender las dinámicas de la memoria social y su renuncia a un modelo histórico lineal. André Malraux en su trabajo *Musée imaginaire* (1947) se preguntaba por como la reproducción mecánica estaba cambiando nuestro entendimiento de las imágenes y la cultura visual, convirtiendo el pasado en archivo y planteando al observador la posibilidad de establecer relaciones inéditas entre distintos motivos y tradiciones visuales (ibid., 7). En *Mechanization Takes Command* (1948) Giedion, problematiza el nacimiento de la mecanización de la cultura y de la vida cotidiana, a partir de la configuración de una “historia anónima” que se alimentaba del descubrimiento de documentos olvidados. En los años sesenta, las reflexiones de McLuhan sobre los medios se movían entre cuestiones de la “alta cultura” y la cultura popular, realizando paralelos entre historia y mitología, alejándose así de una narrativa lineal para privilegiar la materialidad, la procesualidad y la idiosincrasia como dimensiones para entender las conexiones temporales, traducciones y mezclas entre distintos medios tecnológicos (ibid., 5). Finalmente, Parikka rescata también los trabajos de Mumford, particularmente *Technics and Civilization* (1934), donde ya se podían encontrar importantes

Por otra parte, Parikka también reconoce la centralidad que el cine, como tecnología emblemática de la modernidad, ha tenido para el nacimiento de diversas investigaciones arqueológicas sobre otros medios tecnológicos.⁹ Particularmente, recupera los aportes de la “nueva historia del cine” (*new film history*) que, desde los años setenta pero especialmente en los ochenta, esta ola de estudios introdujo a través de nuevas perspectivas para entender los desarrollos del cine temprano y de otras prácticas y tecnologías de la mirada. En este contexto, los estudios historiográficos sobre el cine comienzan a enfocarse, por un lado, en el trabajo de archivo y el descubrimiento de materiales filmicos del pasado.¹⁰ Esta “arqueología del cine” se concentró en las distintas tecnologías y técnicas que configuran la “pre-historia” del medio cinematográfico.¹¹ Por otra parte, la discusión teórica desarrolla nuevas lecturas del cine en torno al espectador, el poder y el

indicios de cómo poder desarrollar una historia tecnológica desde el punto de vista de los materiales y de los modos de organización de los mismos (Parikka 2015, 34).

⁹ Parikka, *What is Media Archaeology?*, 8.

¹⁰ *Ibid.*, 9.

¹¹ Simone Natale, “Understanding Media Archaeology”, *Canadian Journal of Communication* 37, no. 3 (2012): 524. En 1965 C. W. Ceram publica su libro *Archaeology of the Cinema* que, si bien presentaba un mapeo de distintas tecnologías pre-cinematográficas, insistía en un método lineal que resaltaba el “nacimiento oficial” del cine en 1895. Para una arqueología del cine más cercana a los modelos no-lineales que destaca Parikka cfr. Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son: une archéologie de l'audio-visuel* (1981).

género.¹² Siguiendo a Parikka, el acercamiento que “la nueva historia del cine” plantea entre historia y teoría fue clave para ampliar el entendimiento del cine y su centralidad en la estructuración de las dimensiones modernas de la experiencia, la memoria, la estética y la política.¹³ Finalmente, trabajos más recientes en este ámbito de estudios han propuesto aproximaciones a las dimensiones intermediales y/o multisensoriales del cine, que han aportado al análisis de otros medios tecnológicos.¹⁴ Las preguntas en torno a qué, cómo y cuándo el cine se constituye como tal, comienzan a ser abordadas desde una visión basada en las constantes movilizaciones de las temporalidades, las instituciones, los espacios y las experiencias vinculadas a lo cinematográfico.¹⁵ Esta manera de estudiar las continuas transformaciones que el cine ha sufrido a través de su historia inspiró, posteriormente, abordajes similares a otro tipo de medios.

Con todo, sin lugar a dudas *La arqueología del saber*, desarrollada por el filósofo francés Michel Foucault, es una referencia ineludible a la hora de entender las discusiones sobre *arqueologías mediales*. Si bien generalmente se asocia la arqueología medial con una “excavación” enfocada en “el redescubrimiento de capas cul-

¹² Parikka, *What is Media Archaeology?*, 9.

¹³ *Ibid.*, 19.

¹⁴ *Ibid.* Parikka destaca la cercanía que el trabajo de teóricos del cine como Thomas Elsaesser, Tom Gunnin, Anne Friedberg, Wanda Strauven y Michael Wedel, por mencionar algunos, presenta con los estudios de arqueología medial.

¹⁵ *Ibid.*

turales y tecnológicas de medios anteriores”, el teórico alemán Wolfgang Ernst considera que este uso muchas veces ha llevado a una mal interpretación del método arqueológico propuesto por Foucault.¹⁶ Para Foucault la arqueología corresponde al “análisis del discurso en su modalidad de archivo”,¹⁷ teniendo en consideración que, en este contexto, el *archivo* no es entendido como el conjunto de documentos conservados por una sociedad sino, más bien, como “el conjunto de reglas que, en una época dada y para una sociedad determinada, definen” los límites y las formas de la *decibilidad*, de la *conservación*, de la *memoria*, de la *reactivación* y de la *apropiación*.¹⁸ El *archivo* corresponde al “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados”.¹⁹ Y la *arqueología*, como descripción del archivo, “comienza con el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas”.²⁰ El filósofo plantea el método arqueológico como un tipo de “análisis de los discursos en la dimensión de su exterioridad” que presenta tres implicaciones fundamentales.²¹ Primero, no se trata de abordar un discurso pasado como “un tema para un *comentario* que lo

¹⁶ Wolfgang Ernst, *Digital memory and the archive*, 55. Texto original: “the rediscovery of cultural and technological layers of previous media”.

¹⁷ Michel Foucault, *¿Qué es usted, profesor Foucault?: sobre la arqueología y su método* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013), 166.

¹⁸ *Ibid.*, 203s.

¹⁹ Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 2002), 221.

²⁰ *Ibid.*, 222.

²¹ Foucault, *¿Qué es usted, profesor Foucault?*, 205.

reanime, sino como un *monumento* que debe describirse según su propia disposición”.²² Segundo, lo que se propone es examinar las “condiciones de existencia” del discurso y no sus “leyes de construcción”.²³ Tercero, el discurso no alude “al pensamiento, a la mente o al sujeto que han podido darle origen, sino al campo práctico en el cual se despliega”.²⁴

Considerando estos planteamientos, el punto de vista del *arqueólogo* se referirá a ese “nivel particular en que debe situarse el analista para poner de relieve la existencia del discurso científico y su funcionamiento en la sociedad”.²⁵ Renunciando, de cierta forma, al anhelo por llegar a una explicación o interpretación en torno a lo que los discursos “expresan”, su propósito será, más bien, “tratar de describir las reglas de constitución de los objetos, de formación de los conceptos y de posicionamiento de los sujetos”.²⁶ Siguiendo a Foucault, “[n]o trata del discurso como *documento*, como signo de otra cosa”,²⁷ sino que reconoce al discurso en sus propias condiciones de existencia como *monumento*. Su problema no es el de encontrar las transiciones continuas entre los discursos, sino el de definir sus distintas es-

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., 268.

²⁶ Ibid., 273.

²⁷ Foucault, *La arqueología del saber*, 233.

pecificidades y modalidades.²⁸ Para “hacer surgir la especificidad de un método que no fuese ni formalizador ni interpretativo”,²⁹ y desarrollar “una historia distinta de lo que los hombres han dicho”,³⁰ se abandonan las instancias de “la obra” y del “sujeto creador”.³¹ De este modo, el método arqueológico no pretende encontrar el “secreto mismo del origen” sino realizar una “descripción sistemática de un discurso-objeto”.³² Al momento de marcar las diferencias de sus propuestas con la historia de las ideas, el filósofo señala, entre otras cosas, que su método rechaza los temas de la génesis, la continuidad y la totalización como ejes del análisis histórico.³³ En vez de aspirar a establecer diagnósticos totalizantes e interpretaciones teleológicas, que den cuenta de una identidad epocal, la arqueología se plantea como una “disciplina de las interferencias”,³⁴ cuyos esfuerzos se dirigen a introducir “la diversidad de *los* sistemas y el juego de *las* discontinuidades en la historia de los *discursos*”.³⁵ A diferencia del pensamiento antropológico que “interrogaba el ser del hombre o su subjetividad”, el método arqueológico “hace que se manifieste el otro, y el exterior”.³⁶ En este punto, consideramos importante

²⁸ Ibid., 234.

²⁹ Ibid., 227.

³⁰ Ibid., 233.

³¹ Ibid., 234s.

³² Ibid., 235.

³³ Ibid., 232.

³⁴ Ibid.

³⁵ Foucault, *¿Qué es usted, profesor Foucault?*, 205.

³⁶ Foucault, *La arqueología del saber*, 223.

recordar que estos planteamientos no pueden desmarcarse del interés del filósofo en elaborar una crítica del humanismo que, entre otras cosas, se cristaliza aquí en un intento por configurar un tipo de “análisis histórico liberado del tema antropológico”.³⁷

3. De la arqueología del saber a la arqueología medial

Si bien siempre rechazó que se le identificara como un arqueólogo medial, la lectura que el teórico de medios alemán, Friedrich Kittler, propuso de los trabajos de Foucault ha sido clave en distintos desarrollos de este ámbito de estudios, ejerciendo, hasta el día de hoy, una influencia fundamental para las diversas aproximaciones arqueológicas al estudio de los medios. Sin dejar de lado la importancia de las instituciones “como nodos en las redes de los medios técnicos”,³⁸ Kittler buscó estudiarlos de manera similar a como Foucault leía los archivos de libros y documentos escritos para exponer las condiciones que permiten el surgimiento de ciertas prácticas y discursos culturales en torno

³⁷ Ibid., 26. Al poner la atención en las *discontinuidades, especificidades y exterioridades* involucradas en la “*individualización* de los discursos” (Foucault 2013, 194), podemos entender mejor los alcances epistemológicos de su proyecto, que le permiten al filósofo, entre otras cosas, argumentar en su libro *Las palabras y las cosas* (Foucault 1968, 375) que “el hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin”.

³⁸ Huhtamo y Parikka, *Media Archaeology*, 8. Texto original: “as nodes in the networks of technical media”.

a otros medios de comunicación. De cierta manera, incluso se podría decir, a riesgo de caer en cierto reduccionismo, que su trabajo comienza donde el de Foucault termina. Kittler señala que el análisis del discurso que Foucault aplicó en sus trabajos en torno a la escritura no puede, por ejemplo, ser aplicado a los archivos de material sonoro o fílmico.³⁹ Por tanto, advierte la necesidad de integrar las dimensiones materiales y especificidades técnicas de los medios en el análisis arqueológico, otorgando así mayor atención a las redes tecnológicas y los descubrimientos científicos.⁴⁰ Un punto fundamental para entender la adaptación de los planteamientos foucaultianos al análisis de los medios que realiza Kittler, radica en su término *aufschreibesysteme*⁴¹ (*discourse networks*), el cual designa las redes de técnicas e instituciones que permiten la transmisión, procesamiento y almacenamiento de las informaciones relevantes para una determinada cultura.⁴² El teórico alemán recupera el método arqueológico de Foucault, para analizar cómo los medios tecnológicos configuran condiciones de conocimiento y juegan un rol fundamental en los modos en que “la historia se inscribe en varios cuerpos o materiales”.⁴³

³⁹ Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 5.

⁴⁰ Parikka, *What is Media Archaeology?*, 6.

⁴¹ Cfr. Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*. (Stanford: Stanford University Press, 1990). A partir de la traducción de este libro al inglés en 1990, el concepto se ha popularizado como *discourse networks* (redes discursivas). Traducción que consideramos pierde en parte la especificidad del término *aufschreibesysteme*.

⁴² *Ibid.*, 369.

⁴³ Parikka, *What is Media Archaeology?*, 68. Texto original: “history is inscribed in various bodies, or materials”.

De esta forma instalará con fuerza la pregunta por las distintas “epistemes de las culturas mediales”, intentando dar cuenta de cómo las transformaciones históricas en la configuración de las redes tecnológicas “activan y modulan nuestros pensamientos, sensaciones, percepciones, memorias”.⁴⁴

Al articular un análisis arqueológico de inspiración foucaultiana sobre los medios tecnológicos, ampliado por el psicoanálisis lacaniano y la teoría matemática de la información, Kittler parece responder al desafío de librar al análisis histórico del tema antropológico, focalizándose en el estudio de las dimensiones materiales y las formas de funcionamiento de los medios tecnológicos. Se trata de visibilizar las condiciones epistémicas en las que surgen distintos medios pero, también, de mostrar cómo los mismos reconfiguran nuestras formas de conocer, sentir y actuar. El sujeto se ve obligado a adaptarse a estos nuevos regímenes y la subjetividad misma se ve transformada por las complejas redes que vinculan los campos de la ciencia, la tecnología y la estética. Las redes del poder y del saber operan así en las redes actuales de la tecnociencia, muchas veces, en registros que escapan de la “voluntad” y “visión” humanas. Situación que se ve, además, marcada por las interrogantes que surgen en torno a la condición humana cuando las máquinas “toman características que van más allá de aquellas con que se les construyó”, siendo incluso

⁴⁴ Ibid., 72. Texto original: “the episteme of media cultures so to speak, activate and modulate our thoughts, sensations, perceptions, memories”.

“capaces de escribir, reproducir y diseñarse ellas mismas”.⁴⁵ En el pensamiento kittleriano la agencia humana ha sido desplazada por la agencia de la máquina. El teórico no duda en afirmar que los medios de comunicación determinan nuestra situación y, en este sentido, han descentrado al humano como sujeto histórico.⁴⁶

4. La centralidad del archivo

El arqueólogo medial Erkki Huhtamo considera que tanto la reactivación de “temáticas culturales”, que él aborda bajo el estudio de las recurrencias y vidas de los *topoi*,⁴⁷ como las prácticas de *remediación*⁴⁸ y de *remix*,⁴⁹ se encuentran apoyadas por la creciente facilidad de acceder a archivos culturales. En diversas arqueo-

⁴⁵ Jussi Parikka y Paul Feigelfeld, *Arqueologías mediáticas desde la naturaleza*, trad. Julián Etienne (México: Centro Cultura Digital, 2015/s.f.), 33.

⁴⁶ Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, xxxix.

⁴⁷ Huhtamo y Parikka, *Media Archaeology*, 38. Erkki Huhtamo utiliza la idea de *topos*, desarrollada por Ernst Robert Curtius para el estudio de la literatura, para analizar la cultura medial (Huhtamo y Parikka 2011,14). El estudio de los *topoi* de la cultura de medios, refiere a lugares comunes que son evocados recurrentemente de formas distintas y para diferentes propósitos. Los *topoi* acompañan e influyen el desarrollo de la cultura medial, dando forma a las prácticas y discursos en torno a las tecnologías y estableciendo “moldes” a las nuevas experiencias mediales (Huhtamo y Parikka, 2011).

⁴⁸ Cfr. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999).

⁴⁹ Cfr. Eduardo Navas, *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling* (Viena: Springer-Verlag, 2012).

logías mediales encontramos un interés por trabajar con archivos (textuales, visuales y sonoros, pero también con colecciones de artefactos), dando cuenta tanto de las dimensiones discursivas como materiales de la cultura.⁵⁰ Manteniendo sus claras diferencias, figuras centrales en este campo de estudios como Friedrich Kittler, Siegfried Zielinski y Wolfgang Ernst, no sólo coinciden en su preocupación por el abordaje histórico a los medios tecnológicos y en su relación con los trabajos de Michel Foucault, sino también en un interés por los problemas del registro y del archivo que pone el foco en las *materialidades de la comunicación*.⁵¹

Los medios son en sí mismos un archivo en el sentido foucaultiano, en tanto condición de conocimiento, pero también como condición de percepciones, sensaciones, memoria y tiempo. En otras palabras, el archivo no es sólo un lugar para el mantenimiento sistemático de documentos, sino, éste es en sí una condición de conocimiento.⁵²

⁵⁰ Huhtamo y Parikka, *Media Archaeology*, 3.

⁵¹ Erick Felinto, “Um futuro complexo, híbrido, incerto e heterogêneo”, *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, no. 375 (2011): 5.

⁵² Garnet Hertz y Jussi Parikka, “Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method”, *Leonardo* 45, no. 5 (2012): 427. Texto original: “Media is itself an archive in the Foucauldian sense, as a condition of knowledge, but also as a condition of perceptions, sensations, memory and time. In other words, the archive is not only a place for systematic keeping of documents, but is itself a condition of knowledge”.

En el contexto de las arqueologías mediales, el trabajo del teórico alemán Wolfgang Ernst se ha vuelto ejemplar en su insistencia en torno a la importancia del problema del *archivo* (entendido como el conjunto de reglas que rigen lo que puede ser expresado verbal, audiovisual o alfanuméricamente).⁵³ El teórico alemán recupera, vía Kittler, este entendimiento expandido de la arqueología foucaultiana para desarrollar un método de análisis de las condiciones epistemológicas tanto lógicas como maquínicas (el *software*, el *hardware*, los protocolos y plataformas). Parikka reconoce que esta rama de la teoría de medios alemana toma “la metodología de la ‘descendencia’ que Foucault introdujo como genealogía”⁵⁴ para revelar la física interna de la máquina, desarrollando aproximaciones arqueológicas a lo medios que parecen operar una suerte de ingeniería inversa sobre los mismos. A grandes rasgos, lo que se plantea es “repensar la máquina como el archivo”,⁵⁵ abordando los problemas que presentan la infraestructura tecnológica, los medios de registro, las formas de inscripción, los soportes comunicacionales, junto a las prácticas y operaciones de almacenamiento.⁵⁶ La realidad de los archivos se

⁵³ Cfr. Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, ed. Jussi Parikka. (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2013).

⁵⁴ Jussi Parikka, “La nueva materialidad del polvo”, *Artnodes* 12 (2012): 27. DOI: <http://doi.org/10.7238/a.v0i12.1716>

⁵⁵ Parikka, *What is Media Archaeology?*, 87. Texto original: “to rethink the machine as the archive”.

⁵⁶ Cfr. Ernst, *Digital Memory and the Archive*. Cabe señalar que Ernst no aborda estos problemas solo desde un ámbito de reflexión teórica sino que además dirige concretamente un archivo y colección de medios tecnológicos, el *Medienarchäologischer Fundus*, que reside en la Humboldt-Universität zu Berlin.

encontraría en las prácticas no-discursivas y, en este sentido, sus datos estarían destinados a una memoria organizacional más que a una histórica o cultural.⁵⁷

Recuperando a Kittler, Ernst también insistirá en la necesidad de estudiar cómo los medios técnicos registran la dimensión física del mundo más allá de las intenciones y significados humanos. Al considerar la existencia de un conocimiento implícito en los medios que difiere de la percepción y cognición humanas, se hace necesario abandonar todo significado semántico de la noción de información⁵⁸ para poder dar cuenta de la “agencia de la máquina”. Investigar “la agenda escondida de los artefactos tecno-materiales”⁵⁹ implica indagar en las dimensiones físicas de los medios y comprender los procesos técnicos (basados en señales)

⁵⁷ Ibid. Si bien podemos advertir algunos puntos de encuentro entre los planteamientos de Ernst, sobre las lógicas no-narrativas de los archivos digitales, y Lev Manovich (2005), sobre la base de datos como forma simbólica, el teórico alemán establece una diferencia entre sus trabajos al sugerir que Manovich, entre otros investigadores, aun se encontrarían construyendo historias lineales de los nuevos medios (Parikka 2012, 83).

⁵⁸ En relación a esta aproximación no-semántica al concepto de información, tanto Kittler como Ernst se refieren a la importancia de los planteamientos que Claude Shannon expone en *Mathematical Theory of Communication* (1948).

⁵⁹ Cfr. Wolfgang Ernst, “Media Archeology – Method & Machine” (charla, Anglia Ruskin University, Cambridge, UK, 18 de noviembre, 2009) Recuperado el 25 de junio, 2015: <http://www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/medientheorien/forschung/ernst-english>. Texto original: “the hidden agenda of technomathematical artefacts”.

presentes en la comunicación y la computación de los aparatos. Las historias que buscan interpretar a los archivos se presentan como añadiduras exteriores, narrativas que los humanos construyen para dar significado a la información allí contenida. Estas narrativas pretenden dotar de un significado coherente a la discontinuidad de elementos que componen los archivos, volverlos aprensibles para el humano, en otras palabras, humanizarlos.⁶⁰ Abordajes como los de Ernst, o incluso los del mismo Kittler, plantean posibilidades de desarrollar aproximaciones no-antrópicas sobre las historias de las culturas mediales, capaces de dar cuenta de “un estrato de archivo en la sedimentación de la memoria cultural que no es ni puramente humano ni puramente tecnológico” sino algo que surge entremedio: “operaciones simbólicas que analizan los fantasmas de la memoria cultural como una máquina de memoria”.⁶¹

5. El tiempo profundo de los medios

Si bien los “nuevos medios” se encuentran lentamente cambiando el paisaje medial contemporáneo, los “viejos medios” no

⁶⁰ Cfr. Ernst, *Digital Memory and the Archive*.

⁶¹ Wolfgang Ernst, “The Archive as Metaphor”, *Open 7* (2004): 47. Texto original: “an archival stratum in cultural memory sedimentation which is neither purely human nor purely technological, but literally in between: symbolic operations which analyse the phantasms of cultural memory as memory machine”.

han dejado de estar presentes.⁶² Ellos resurgen continuamente, siendo *remediados*, encontrando nuevos usos, contextos y adaptaciones.⁶³ Más que *medios muertos* (*dead media*)⁶⁴ podrían considerarse *medios zombies* (*zombie media*), los “muertos vivos” de las culturas mediales.⁶⁵ Esto abre la posibilidad de pensar la arqueología medial como un método capaz de reflexionar críticamente problemáticas relacionadas como la economía política de la sociedad de consumo, el mito de progreso tecnológico y la obsolescencia programada.⁶⁶ Bajo una lectura más política de los medios, la arqueología medial busca posicionarse críticamente frente a las narrativas del progreso tecnológico y científico, resaltando continuidades y rupturas que, tradicionalmente, no han

⁶² Parikka, *What is Media Archaeology*, 3.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Otro antecedente clave para la arqueología medial lo podemos encontrar en la iniciativa “Dead Media Project”, planteada en 1995 por el escritor de ciencia ficción Bruce Sterling, pensada como una compilación de tecnologías de la comunicación obsoletas y olvidadas. A través de una lista de correos y los aportes de diversos colaboradores, este proyecto logró articular un archivo de notas sobre aproximadamente 600 *medios muertos*, hasta que dejó de funcionar en el año 2001. Su proyecto influyó y tuvo continuidad a través de una serie de individuos, organizaciones y sitios Web. Entre ellos destaca el proyecto “Dead Media Research Lab”, enfocado en la reutilización creativa de los desechos electrónicos, realizado en 2009 por el investigador y artista Garnet Hertz. Es pertinente señalar que Bruce Sterling es también uno de los personajes clave en el debate y popularización del *design fiction* y, probablemente, quien primero acuñó este término al utilizarlo en su libro *Shaping things* (2005).

⁶⁵ Cfr. Hertz y Parikka, *Zombie Media*.

⁶⁶ *Ibid.*

sido reconocidas en el desarrollo histórico de los medios.⁶⁷ Esto ha expandido el área de los estudios mediales siglos atrás y también más allá del mundo occidental.⁶⁸

En su libro *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*⁶⁹ el teórico de medios alemán Siegfried Zielinski, propone la noción de *an-arqueología*⁷⁰ como una herramienta para abordar de el *tiempo profundo* de los medios técnicos, desde una posición crítica a los modelos lineales de progreso tecnológico y científico. Zielinski recupera ideas de la geología en torno a la evolución de la tierra, donde ésta no se explica “como un proceso lineal e irreversible, sino como un circuito dinámico en el cual se van acumulando erosiones, sedimentaciones, consolidaciones, elevaciones y sucesivamente erosiones”.⁷¹ Y hace un llamado a abandonar las ideas de “un progreso continuo de lo inferior hacia lo superior, de lo senci-

⁶⁷ Huhtamo y Parikka, *Media Archaeology*, 3.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Cfr. Siegfried Zielinski, *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica* (Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes, 2012). Publicado en el año 2002 en alemán, bajo el título *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, es reconocido como uno de los principales trabajos que ayudó a popularizar la idea de una “arqueología de los medios”.

⁷⁰ Ibid., 37. Zielinski adapta la noción de “an-arqueología” de Rudi Viskera, quien aclara que mientras la arqueología convencional se preocupa de ordenar lo antiguo u original, la arqueología foucaultiana no busca reducir los objetos a una experiencia originaria.

⁷¹ Ibid., 6.

llo a lo complejo”.⁷² El autor alemán considera además que las investigaciones en torno a estos *tiempos profundos* de la historia medial, ofrecen la posibilidad de “encontrar constelaciones más ricas que las que nos ofrece el presente” –y, de esta manera, “abrirnos a las posibilidades de lo que llamamos ‘futuro’”.⁷³ Estas ideas son las bases para la posterior propuesta de Zielinski de una *variantología*,⁷⁴ que sugiere una revaloración de las relaciones arte-ciencia-tecnología desde “los procesos de variación de eventos y expansión de la diversidad”.⁷⁵ Al pensarlos como “espacios de acción para construir ensayos al servicio de la combinación de lo separado”,⁷⁶ o también como “intervenciones en las estructuras temporales”⁷⁷ este teórico alemán plantea una multiplicación de lo que se puede considerar un *medio*.⁷⁸

Esta “excavación de las prácticas de invención”, busca “descubrir en los planos maestros de la historia [ciertos] giros y quiebres”.⁷⁹

⁷² Ibid., 8.

⁷³ Ibid., 6.

⁷⁴ Desde 2007, el proyecto de investigación internacional “Archaeology/Variantology of the Media” de Zielinski funciona dentro de la Univeristät der Künste en Berlín. Uno de sus objetivos principales es el desarrollo de una red de científicos y académicos interesados en la investigación histórica de las relaciones entre artes, ciencias y tecnologías.

⁷⁵ Zielinski, *Arqueología de los medios*, 7.

⁷⁶ Ibid. 10.

⁷⁷ Karla Jasso, *Arte-Tecnología: Arqueología, dialéctica, mediación* (México: WebPress, 2014), 181.

⁷⁸ Parikka, *What is Media Archaeology?*, 50.

⁷⁹ Ibid., 51. Texto original: “excavation of practices of invention” / “discover fractures or turning points in historical master plans”.

Genealogías individuales que pueden desembocar, tal como lo esboza Zielinski, en una “variantología de los medios y las artes” y estimular alternativas efectivas a “las estandarizaciones establecidas”.⁸⁰ En este contexto, el estudio de los *medios imaginarios* (*imaginary media*) surge como un campo de fundamental interés para los estudios y prácticas mediales.⁸¹ Parikka considera que los estudios de medios imaginarios se han concentrado principalmente en: 1) medios imaginados, no-existentes, pero cuya exploración puede contribuir a las discusiones y diseños de la cultura medial contemporánea: “una suerte de reservorio de ideas extrañas que podría proveer planos para futuros diseños mediales”; 2) los imaginarios en torno a los medios y las tecnologías, cómo estos se ven por deseos y construcciones sociales.⁸² Pero al mismo tiempo, a estas dos líneas de estudio, propone agregar una tercera basada en el abordaje del lado no-humano de los medios técnicos, las materialidades mediales y las dimensiones no-sólidas y no-fenomenológicas que se escapan de la comprensión humana.⁸³

⁸⁰ Zielinski, *Arqueología de los medios*, 11.

⁸¹ Parikka, *What is Media Archaeology?*, 50. Las diferentes ramas de investigación en torno a los medios imaginarios se encuentran muy bien sistematizadas en la colección *Book of Imaginary Media* (2006) editado por Erick Kluitenberg.

⁸² *Ibid.*, 61. Texto original: “a kind of reservoir of weird ideas that might provide blueprints for future media design”.

⁸³ *Ibid.*

6. A modo de epílogo: de las arqueologías mediales a las geologías de los medios

Las materialidades tecnológicas operan en dimensiones y despliegan una serie de efectos que ni nuestro sistema sensorial, ni nuestras coordenadas cognitivas o aparatos epistemológicos son capaces de registrar “que en sí mismos han de relacionarse con la historia de los medios técnicos”.⁸⁴ Los medios técnicos registran la dimensión física del mundo más allá de las intenciones y significados humanos.⁸⁵ Por eso la importancia de desarrollar herramientas conceptuales que permitan captar los procesos no-humanos que ocurren en los medios, las dimensiones físicas y los procesos técnicos: la “agencia de la máquina”.⁸⁶ De esta manera, muchas arqueologías mediales buscan aportar “al estudio de la cultura de una forma aparentemente paradójica al dirigir la atención (percepción, análisis) hacia dimensiones no-culturales del régimen tecnológico”.⁸⁷ Particularmente, a dimensiones que frecuentemente habían sido ignoradas en los estudios de medios convencionales. Jussi Parikka señala que en la amplitud de trabajos reconocibles como arqueologías mediales, se pueden

⁸⁴ Parikka, *La nueva materialidad del polvo*, 26.

⁸⁵ Cfr. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*; Ernst, *Digital Memory and the Archive*; Parikka, *What is Media Archaeology*; *La nueva materialidad del polvo*; *A Geology of Media* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2015).

⁸⁶ Ernst, *Digital Memory and the Archive*, 45.

⁸⁷ *Ibid.*, 61. Texto original: “to the study of culture in an apparently paradoxical way by directing attention (perception, analysis) to noncultural dimensions of the technological regime”.

encontrar distintas vías y entendimientos de los problemas en torno a las materialidades que, sin intención de profundizar en una explicación detallada de ellas, podrían identificarse según si se refieren a *materialidades de prácticas culturales*, *materialidades de medios tecnológicos* y *materialidades de materiales*.⁸⁸ El teórico finlandés ve en el cruce de la teoría de medios con el debate del *nuevo materialismo*,⁸⁹ la posibilidad de “dar sentido al *continuum* entre los aparatos mediáticos como herramientas comunicativas y la materialidad en su acepción de alta tecnología y a la vez residuo obsolecente”.⁹⁰ Este punto se vuelve fundamental para las arqueologías mediales que buscan incorporar otro tipo de *materialidad* a las investigaciones que abordan “las dimensiones no humanas de la cultura de los medios”.⁹¹ Así, las arqueologías mediales se comenzarán también a preguntar por “las ecologías materiales de entidades humanas, no-humanas y maquínicas”, en los estratos orgánicos, inorgánicos y geológicos que subyacen a las redes tecnológicas.⁹²

⁸⁸ Parikka, *What is Media Archaeology?*, 163s.

⁸⁹ Entre algunos de los principales filósofos que han alimentado la discusión del denominado *nuevo materialismo* a la que se refiere Parikka, podemos mencionar a Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Francois Laruelle, Bruno Latour, Rosi Braidotti, Isabelle Stengers, Manuel De Landa, Brian Masummi, Quentin Meillassoux, Graham Harman, Ray Brassier, Catherine Malabou, Iain Hamilton Grant, Jane Bennett, Levy Bryant, por nombrar algunas de las referencias más importantes.

⁹⁰ Parikka, *La nueva materialidad del polvo*, 27.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Goddard, *Opening up the black boxes*, 1762. Texto original: “the material ecologies of human, non-human and machinic entities”.

Existe una historia de las invenciones completamente distinta de la que solemos encontrar en las industrias creativas o en el contexto de la historia de los medios. En una historia alternativa no humana, la tierra y las rocas podrían actuar como medios para almacenar el paso del tiempo; las ondas electromagnéticas transmitirían y serían recogidas accidentalmente por las antenas naturales [...] Una nueva arqueología de lo material pretende investigar cómo los sedimentos participan en la esfera biopolítica contemporánea: una geología de las tecnologías de los medios [...]

De hecho, la materialidad no solo está compuesta por máquinas, sólidos, cosas o incluso objetos. La materialidad se filtra en muchas direcciones, tal como demuestran los residuos electrónicos o los efectos de la contaminación electromagnética. Es transformacional, ecológica y multiescalar.⁹³

Los libros de Jussi Parikka nos ofrecen una panorámica de las diversas formas en las que el autor ha planteado ampliar la investigación en torno a los medios tecnológicos. En ellas podemos encontrar una expansión de las posibilidades de investigación medial que contemplan desde el spam y los virus, pasando por los insectos y los desechos electrónicos hasta la importancia de los minerales en la configuración de nuestras culturas tecnocientíficas. Arriesgamos afirmar que, en sus distintos trabajos, el autor finlandés parece establecer puentes entre las arqueologías mediales y los diversos debates contemporáneos. Así, por ejemplo, mientras *Digital Contagions: A Media Archaeology of*

⁹³ Parikka, *La nueva materialidad del polvo*, 27s.

*Computer Viruses*⁹⁴ aborda problemas relacionados a discusiones sobre la cultura digital y las ecologías mediales, *Insect-Media: An Archaeology of Animals and Technology*⁹⁵ se inscribe en el debate del posthumanismo y establece vínculos con los estudios animales. En sus últimos libros, *The Anthrobscene*⁹⁶ y *A Geology of Media*,⁹⁷ Parikka ofrece una relectura del concepto de Zielinski “tiempo profundo de los medios”, para articular un punto de encuentro entre la teoría de medios y el nuevo materialismo, en torno a las geologías políticas del desarrollo tecno-científico en tiempos del *antropoceno*. Este término se recupera como un marco referencial para levantar las problemáticas asociadas a los efectos del accionar humano sobre el planeta y que, además, pondrá especial relevancia en la revolución industrial como marcador histórico de un nuevo tiempo geológico (lo que claramente representa una resonancia importante con la atención protagónica que los siglos XVIII y XIX han adquirido como punto de partida en el desarrollo de diversas arqueologías mediales). La extinción de las especies y el peligro de la biodiversidad, el efecto invernadero y el cambio climático, pero también las tecnologías nucleares y los desechos electrónicos, se han vuelto problemas que en los últimos años, han gozado de bastante resonancia

⁹⁴ Jussi Parikka, *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses* (New York, NY: Peter Lang, 2007).

⁹⁵ Jussi Parikka, *Insect Media. An Archaeology of Animals and Technology* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010)

⁹⁶ Jussi Parikka, *The Anthrobscene* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2015).

⁹⁷ Parikka, *A Geology of Media*.

en campos de las humanidades y las artes. En este sentido, su adaptación hacia el término *anthrobscene* (traducido en algo así como “antropobsceno”), tiene por objetivo poner de manifiesto “las prácticas insostenibles, políticamente cuestionables y éticamente sospechosas que mantienen las culturas tecnológicas y sus redes corporativas”.⁹⁸

Parikka propone una relectura del concepto de “tiempos profundos de los medios” de Zielinski, cuyos planteamientos también se verán informados por distintas referencias hacia conceptos y modelos de la geología y paleontología,⁹⁹ pero abandonando el interés del teórico alemán por los “inventores” para pensar las historias de las invenciones, más bien, desde las “agencias no-humanas” involucradas en las configuraciones de distintos medios tecnológicos. Complejizando la discusión con planteamientos de filósofos recuperados en los debates del nuevo materialismo, como Manuel De Landa,¹⁰⁰ Gilles Deleuze y Felix Guattari,¹⁰¹ el teórico recupera diversos aportes para una posible geofilosofía que permitan revelar otras facetas de los *tiempos profundos*. La *geología de medios* propuesta por Parikka parte de la premisa

⁹⁸ Parikka, *The Anthrobscene*, 6. Texto original: “the unsustainable, politically dubious, and ethically suspicious practices that maintain technological culture and its corporate networks”.

⁹⁹ Cfr. Parikka, *A Geology of Media; The Anthrobscene*.

¹⁰⁰ Manuel De Landa, *Mil años de historia no lineal* (Barcelona: Gedisa, 2012).

¹⁰¹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Pre-Textos, 1994).

de que la historia de los medios comienza hace millones de años, invitando a explorar las realidades materiales que los preceden y que posibilitan su surgimiento. Esto permite problematizar el vocabulario tecnopolítico de la inmaterialidad digital¹⁰² y explorar los fundamentos geológicos de nuestras culturas mediales contemporáneas. Las propuestas de Parikka invitan a explorar las materialidades minerales que permiten la existencia de los medios tecnológicos y que, a su vez, evidencian las complejidades de los ámbitos de producción y de las políticas económicas detrás de sus desarrollos. La reflexión sobre los medios tecnológicos se expande hacia los recursos de la Tierra, sus formaciones geológicas y formas de energía, reconociendo la escala no-humana de las temporalidades presentes tanto en los procesos de deterioro y renovación terrestres como en las transformaciones gatilladas por las crisis ecológicas. Bajo esta perspectiva, las microtemporalidades de las operaciones de los medios digitales¹⁰³ aparecen íntimamente conectadas a las macrotemporalidades de los tiempos profundos de la tierra.¹⁰⁴ Materialidades y temporalidades que dan cuenta del heterogéneo rango de elementos, procesos y técnicas involucrados en el *continuum* de lo biológico-tecnológico-geológico que da forma a nuestro mundo actual.

¹⁰² Parikka, *The Anthrobscene*, 8.

¹⁰³ Cfr. Ernst, *Digital Memory and the Archive*.

¹⁰⁴ Parikka, *A Geology of Media; The Anthrobscene*.

BIBLIOGRAFÍA

- BOLTER, Jay David and Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- DE LANDA, Manuel. *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Gedisa, 2012.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-Textos, 1994.
- ERNST, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota, 2013.
- _____. "Media Archaeology: Method and Machine versus History and Narrative of Media". En *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*, 239-255. Editado por Erkki Huhtamo y Jussi Parikka. Los Angeles: University of California Press, 2011.
- _____. "Media Archeology—Method & Machine" (conferencia, Anglia Ruskin University, Cambridge, UK, 18 de noviembre, 2009). Recuperado el 25 de junio, 2015. <http://www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/medientheorien/forschung/ernst-english>.
- _____. "The Archive as Metaphor", en *Open*, no. 7 (2004): 46-53.
- FELINTO, Erick. "Um futuro complexo, híbrido, incerto e heterogêneo". *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, no. 375 (2010): 5-7.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es usted, profesor Foucault?: sobre la arqueología y su método*. Traducido por Horacio Pons. Edición por Edgardo Castro. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2013.
- _____. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2002.
- GODDARD, Michael. "Opening up the Black Boxes: Media Archaeology, 'Anarchaeology' and Media Materiality" en *New Media & Society* 17, no 11 (2015): 1761-1776.
- HERTZ, Garnet and Parikka, Jussi. "Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method", en *Leonardo* 45, no. 5 (2012): 424-430.
- HUHTAMO, Erkki and Parikka, Jussi (eds.). *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*. Los Angeles: University of California Press, 2011.
- JASSO, Karla. *Arte-Tecnología: Arqueología, dialéctica, mediación*. México: WebPress, 2014.
- KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- _____. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- KLUITENBERG, Eric. *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006.
- MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.

- NATALE, Simone. "Understanding Media Archaeology". *Canadian Journal of Communication* 37, no. 3 (2012): 523-527.
- NAVAS, Eduardo. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Viena, Austria: Springer-Verlag, 2012.
- PARIKKA, Jussi y Feigelfeld, Paul. *Arqueologías mediáticas desde la naturaleza*. Traducción por Julián Etienne. México: Centro Cultura Digital, 2015/s.f.
- PARIKKA, Jussi. *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- _____. *The Anthrobscene*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2015.
- _____. *What is Media Archaeology?* Cambridge, Estados Unidos: Polity, 2012.
- _____. "La nueva materialidad del polvo", en *Artnodes* 12 (2012): 24-29. doi: <http://doi.org/10.7238/a.v0i12.1716>
- _____. *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2010.
- _____. *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses*. New York: Peter Lang, 2007.
- PARIKKA, Jussi and Sampson, T.D. *The Spam Book: On Viruses, Porn, and Other Anomalies from the Dark Side of Digital Culture*. New York: Hampton Press, 2009.
- STERLING, Bruce. *Shaping Things*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.

DOCUMENTO

El mundo de lo simbólico — un mundo de las máquinas *

The World of the Symbolic — A World of the Machine

Friedrich Kittler

Friedrich Kittler (1943 - 2011) | Doctor *habilit* en Filosofía por la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Fue director del programa en Estética e Historia de los Medios de la Humboldt-Universität zu Berlin. Es autor, entre otros, de los libros *Aufschreibesysteme 1800/1900* (Fink,1985) [*Discourse Networks 1800/1900* (Stanford, 1990)], *Grammophon Film Typewriter* (Brinkmann und Bose,1986) [*Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford,1999)], y *Optische Medien* (2002) [*Optical Media* (Polity Press, 2010)].

* Esta traducción fue realizada sobre el documento “Die Welt des Symbolischen — eine Welt der Maschine”, publicado en 1993 por la editorial Reclam de Leipzig, como parte del libro de Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Existe una versión anterior de dicho documento, publicado el año 1989 en el libro compilado, *Literatur in einer industriellen Kultur*, en la sección “Elektronische Modernität”, en Stuttgart por la editorial Klett-Cotta. Finalmente, su traducción al inglés, bajo el título “The world of the symbolic — a world of the machine”, apareció el año 1997 en el libro *Literature, Media, Information Systems*, publicado por Routledge.

Bello es, según una encomiable fórmula de Aristóteles –*το ευσύνοπτον*¹– todo aquello que aparece al ojo como algo bien visto en su conjunto y es captado como un todo.² Aunque la tragedia del rey Edipo sea capaz de despertar todavía mucha aflicción y espanto, ella es bella según la *Poética*, bajo la condición óptica temporal de tener un inicio, un medio y un final,³ en lugar de afrontar la percepción de su figura por medio de lo ilimitado. De este modo la estética, mucho antes de que Baumgarten realizara la fundación moderna del concepto y su objeto, y aún antes de que emergiera la palabra que ha guiado mi comentario, comienza como *pattern recognition*.⁴

El aristotélico *το ευσύνοπτον* lleva secretamente también más allá del giro trascendental, tal vez incluso hasta lo apolíneo de Nietzsche. Si siguiendo a Kant, lo bello sobrepasa por sobre todas las otras nociones, como la que da a la imaginación y al más ligero juego del entendimiento hechos o datos para sintetizar, en su empresa común (como Kant también lo dice),⁵ entonces lo bello

¹ *to eusynopton* [nota del editor].

² Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1451 a, trad. Juan David García Bacca (México: Universidad Nacional Autónoma de México 2000), 12.

³ *Ibid.*, Aristóteles, *Poética*, 1450 b, 12.

⁴ Este término, que podría traducirse como *reconocimiento de patrones*, aparece en inglés en la versión original del texto en alemán. Se ha querido mantener aquello para preservar el estilo e intención del autor [nota del editor].

⁵ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, A 239, trad. Pedro Ribas (Buenos Aires: Alfaguara, 1998), 261. Sobre este punto y más en lo general, Bernhard Dotzler, “Die Revolution der

continuó funcionando ante todo como una *gestalt* óptica que promovería el reconocimiento de sí misma. Ya que lo sublime se opone a la mirada ligera, las resistencias de su grandeza (en el caso de lo sublime matemático) o de su superioridad (en el caso de lo sublime dinámico),⁶ contienen ya su separación definitiva de lo bello. A partir de un mecanismo de reconocimiento, Kant hace un mecanismo de reconocimiento al cuadrado: de ahí en adelante la estética obtuvo mecanismos para su objeto, los que optimizaron por completo el mecanismo de dicho reconocimiento. Con ello se subraya el potenciamiento de una circunstancia filosófica o incluso histórico-técnica, que aquel mecanismo de reconocimiento –el juicio reflexionante kantiano– no pudo ser transferido a ningún mecanismo, sea este intelectual o material. Los ángeles no tienen ninguna necesidad de reflexionar sobre datos tempo-seriados y espacio-fragmentados; las máquinas tampoco tienen la posibilidad de hacerlo.⁷ Los primeros se saltan el problema, las segundas pasan por alto su solución. El sujeto de la estética ha sido por consiguiente, en un sentido muy técnico, el hombre.

Denkart und das Denken der Maschine: Kant und Turing”, en *Diskursanalysen 1: Medien*, eds. Friedrich A. Kittler, Manfred Schneider, Samuel Weber (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987), 150-163.

⁶ Cfr. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, § 79s, trad. Manuel García Morente (Madrid: Espasa Calpe, 1997/2007), 379.

⁷ Cfr. *Ibid.*, § 16, 158.

Esto es razón suficiente para instalar o reponer un experimento mental, el que (diez años antes que Foucault) partía de la hipótesis de que el hombre no habría sobrevivido ningún minuto a la muerte de Dios. El escenario del experimento es una región montañosa, donde toda vida humana ha desaparecido, no empero la estética. “No quedan, pues, más que cascadas y fuentes, rayos y truenos”, escribe Lacan, para incluir la pregunta de si en aquellas montañas también sin hombres se dé que “[l]a imagen en el espejo, la imagen en el lago, ¿siguen existiendo?”.⁸

La respuesta es evidentemente positiva, siempre y cuando el “siguen” describa todo tiempo t_1 , en el cual los rayos de luz provenientes de una montaña existente sean proyectados en un espacio imaginario a través de la refracción de la imagen de ésta, por virtual que sea, en la superficie del agua. Sin embargo, la respuesta se torna negativa, en el caso de que el “siguen” esté en un tiempo t_2 , donde a través de un relámpago se haya extinguido también hace mucho, otra vez, su reflexión. Los espejos son un medio de transmisión, pero no un medio de almacenamiento de la naturaleza. Ellos cumplen sólo la función de una *αἴσθησις*⁹ o de una percepción que en el modelo inhumano de Lacan perfectamente alcanza para despejar la “metafísica del problema de la

⁸ Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro II: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica 1954-1955*, ed. Jaques-Alain Miller, trad. Irene Agoff (Buenos Aires: Paidós, 2012), 76.

⁹ *Aisthesis* [nota del editor].

conciencia” con un golpe de espada “gordiano”.¹⁰ Para una “definición materialista” de la conciencia, efectivamente basta con aquella superficie cuyo índice de refracción traslada los puntos singulares de lo real unívocamente a los correspondientes puntos, aunque virtuales, de la imagen.¹¹ El así llamado hombre, caracterizado por su así llamada conciencia, es tanto menos necesario que el tipo de representaciones que pudieran correr lo mismo sobre el espejo en la naturaleza que sobre el centro visual en el lóbulo occipital del cerebro.¹²

El materialismo estético de Lacan ha enervado hasta la contradicción a los filósofos. Frente a la pregunta del título, *¿Qué es neoestructuralismo?*, Manfred Frank ha dado la respuesta: “el sueño de una máquina sin sujeto” y el contraargumento siguiente: “Nada en un juego de reflejos visuales apunta al hecho que las imágenes especulares enviadas y recibidas existan por sí mismas en tanto lo que son”. Más bien, cada relación entre cosa y reflejo requiere “de un testigo que lo confirme, dicho de manera más precisa: su existencia como reflejo”.¹³ Lacan tendría que

¹⁰ Lacan, *El Seminario II*, 75.

¹¹ Jacques Lacan, “Observación sobre el Informe de Daniel Lagache”, en *Escritos 2*, trad. Tomás Segovia y Armando Suárez (México: Siglo XXI Editores, 1975/2009), 652.

¹² Lacan, “Observaciones sobre el Informe...”, 653ss.

¹³ Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?* (Frankfurt: Suhrkamp, 1983), 398. Texto original: “der Traum einer subjektlosen Maschine” / “Nichts an einem Spiel visueller Reflexe deutet darauf hin, daß die hin und her geschickten Spiegelbilder für sich selbst sind, was sie sind” / “eines Zeugen, für den er besteht, genauer: als Reflex besteht”.

reconocer incluso este carácter ineludible del hombre porque su experimento de una humanidad que ha sido borrada del planeta finalmente vuelve a re-invocarla, para poder presentar con ella la posibilidad de una conciencia maquinal en general.

La objeción del filósofo tiene, sin embargo, dos debilidades: primero, es cuestionable si acaso las representaciones biyectivas sean controladas lógicamente tan sólo por un algoritmo o requieran aún de otros testigos para ser lo que son. Incluso antes de la elaboración de las imágenes digitales, la geometría y la topología no pudieron realizarse sin esta función de testigo. Segundo, la humanidad de Lacan retorna al final del test para probar otra función que la crítica de Frank casi pasa por alto: la del almacenamiento de datos; aquellas representaciones de la montaña “siguen existiendo” ciertamente según Lacan, “[y] la razón es bien simple: debido al alto grado de civilización que hemos alcanzado, y que supera ampliamente nuestras ilusiones sobre la conciencia, hemos fabricado aparatos que sin audacia alguna podemos imaginar lo bastante complicados para filmar ellos mismos las películas, ordenarlas en pequeñas cajas y meterlas en la nevera”.¹⁴ Una célula fotoeléctrica registra al relámpago, gatilla la cámara y almacena su reflejo en el lago hasta que una humanidad que regresa a un tiempo t_2 pueda habitar el fenómeno huidizo en el tiempo t_1 .

¹⁴ Lacan, *El Seminario II*, 76.

En el lugar donde la filosofía enseña un original “estar-familiarizado-con-nosotros-mismos” que puede, primero, percibir tales relaciones de representación y, segundo, almacenarlas en un “proceso de iteración continuo”,¹⁵ de modo que todos los individuos en el relato de su historia de vida puedan devenir pequeños autores o *goethes*. Precisamente en este lugar, el psicoanálisis insiste en que la conciencia es sólo el rostro interno imaginario de estándares mediales. Ella dispone sus ilusiones a un contraste técnicamente limpio de la separación de funciones. Existen, primero, medios de transmisión como el espejo, segundo, medios de almacenamiento como los filmes y, tercero, (como para anticiparlo) máquinas, que manipulan ellas mismas, palabras y números. Lo que se llama humanidad, no es determinado por ningún atributo que los filósofos hayan concedido y sugerido a la gente para su auto comprensión, sino por los estándares técnicos. Presuntamente, toda psicología o antropología sólo considerará que las funciones del procesamiento general de datos son anexadas por las máquinas, y que por tanto, se hayan implicadas en lo real. El “yo pienso” kantiano, que en la época de Goethe debía acompañar a todas las lecturas o los juicios estéticos,¹⁶ fue verdadero mientras las máquinas no le arrebataran el *pattern recognition*. Pero la teoría actual de la conciencia que no reside como en Lacan en un espacio técnico, sino que como un verdadero monstruo puede simultáneamente transmitir, almacenar y

¹⁵ Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, 358 y 538. Texto original: “Vertrautheit-mit-uns-selbst”/“kontinuierlichen Iterationprozeß”.

¹⁶ Cfr. Friedrich Kittler, “Das Subjekt als Beamter”, en *Die Frage nach dem Subjekt*, eds. Manfred Frank, Gérard Raulet y William van Reijen (Frankfurt.: Suhrkamp, 1988), 403-405.

calcular sin indicar en ello los medios o las tecnologías, ha de ser un mero eufemismo.

Al contrario de la filosofía, el psicoanálisis comenzó durante la vida de Freud queriendo erigirse “sobre parecidas bases que cualquier otra ciencia natural”,¹⁷ con separación estricta entre las funciones de transmisión y de almacenamiento, con el fin de no caer en un “propio malentendido científico”.¹⁸ El *Proyecto de Psicología* de 1895 deja claro que la conciencia y la memoria, la transmisión y el almacenamiento, se excluyen mutuamente. Si las neuronas φ de la percepción no fuesen capaces de transmitir de inmediato los datos registrados y de ese modo poder eliminarlos para ponerse a disposición de datos posteriores, no habría ninguna posibilidad de responder al medio ambiente y su serialidad aleatoria. Si por el contrario las neuronas ψ , del otrora así llamado inconsciente, no pudiesen retener y almacenar ilimitadamente los datos registrados, no se cumpliría con la tarea de que “[c]ualquier teoría psicológica atendible tiene que brindar una explicación de la ‘memoria’”.¹⁹ Una memoria de acceso aleatorio (RAM), por un lado, una memoria de sólo lectura (ROM),

¹⁷ Sigmund Freud, “Esquema del psicoanálisis (1940 [1938])”, en *Sigmund Freud. Obras Completas, vol. XXIII*, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1980/2001), 198.

¹⁸ Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse* (Frankfurt: Suhrkamp, 1969), 300ss. Texto original: “szientistische Selbstmißverständnis”.

¹⁹ Sigmund Freud, “Proyecto de Psicología (1959 [1895])”, en *Sigmund Freud. Obras Completas, vol. I*, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1982/1992), 343.

por el otro, interactúan así mutuamente porque según Freud “[n]o podemos imaginar fácilmente un aparato capaz de esta complicada operación [que sea capaz de ser influenciado como también inmodificado e imperturbado]”.²⁰ Hasta el escrito *Wunderblock-Notiz* de 1925,²¹ el asunto permaneció como un problema virulento, lo que el colega de Freud, Breuer, incorporó en su formulación sobre la diferencia localizada fisiológicamente en el cerebro entre “aparato de la percepción” y el “órgano”-“imágenes mnémicas”.²² Manfred Frank en lugar de referirse a Lacan, cuyo experimento era evidentemente sólo un retorno a Freud, debía haber atacado solamente al psicoanálisis. Porque una familiaridad-consigo-misma, que ha de ser olvidada de manera inmediata en las neuronas φ , y que permanece totalmente inaccesible en una continuidad de vida en las neuronas ψ , cancela toda noción de individuo.

El materialismo de Freud pensó tan sólo lo que su época había construido como máquinas de información –nada más ni nada menos. En lugar de seguir soñando con el alma como origen, describió un “aparato psíquico” (el bello neologismo de Freud) que implementara todos los medios de transmisión y de almace-

²⁰ Ibid., 343.

²¹ Cfr. Jacques Derrida, “Freud y la escena de la escritura”, en *La Escritura y la Diferencia*, trad. Patricio Peñalver (Barcelona: Anthropos, 1989), 271 - 317.

²² Josef Breuer y Sigmund Freud, “Estudios sobre la histeria”, en *Sigmund Freud. Obras Completas, vol. II*, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 1976/1992), 200.

namiento disponibles, por lo tanto, no aún el medio-universal-de-calcular, el computador.

El medio de transmisión para el tratamiento psicoanalítico fue la telefonía, que transformaba el sonido o el inconsciente del paciente en electricidad o habla consciente, para que el inconsciente pudiese ser transmitido en general y a través de la atención sincronizada del analista pudiera ser transformada de vuelta, nuevamente, en sonido o en el inconsciente.²³ Esto es casi literalmente lo dicho por Freud, sin mencionar, sin embargo, que en el número diecinueve de la calle Berggasse en Viena el cable de teléfono había sido (desde 1895) instalado sólo en la sala de estar y no en la sala de consulta, por lo cual la telefonía corría como un sistema inalámbrico, es decir, radio *avant la lettre*. El medio de transmisión en *La interpretación de los sueños*, fue un aparato óptico del tipo cámara, que convirtió los pensamientos latentes en los sueños en un sistema de percepción consciente; cuyas imágenes virtuales Lacan pudo fácilmente descifrar como cine.

En tercer lugar, finalmente, para homenajear a Edison quien inventó tanto el kinetoscopio como el fonógrafo, Freud pensó el almacenamiento de datos psicoanalíticos (al igual que todos los fisiólogos de su tiempo) tal como hacen aquellos surcos del

²³ Sigmund Freud, “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico (1912)”, en *Sigmund Freud. Obras Completas, vol. XII*, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 1976/2001), 107ss.

fonógrafo –el cual en contraste al gramófono tardío de Berlin, podía reproducir y grabar– sobre rollos de cera o papel de estafío. “El alma”, enseñaron Delbæuf y Guyau desde 1880, una vez liberados del arcaico modelo de memoria del alfabeto, “es una colección de grabaciones fonográficas”.²⁴ Esto no fue sostenido sólo por las “facilitaciones” o huellas de memoria del *Proyecto* de Freud, sino también por sus descripciones sobre la propia *talking cure*.²⁵ Aunque él se jactó de que sus historias de casos no fueron “absolutamente –y fonográficamente– fiel[es]”, sí señaló que ellas poseían sin embargo una posible “gran confiabilidad”.²⁶ Freud llevó sus *Conferencias de introducción al psicoanálisis* a través de borradores improvisados “dictados textualmente”, porque de acuerdo a su propio testimonio, aún con sesenta años “poseía en esa época el don de una memoria fonográfica”.²⁷ Así, la fundación del psicoanálisis se basó por completo en el fin del monopolio de la escritura, en la diferenciación histórica de los medios. Teléfo-

²⁴ Jean Marie Guyau, “La mémoire et le phonographie”, en *Gramophone / Film / Typewriter*, trad. Friedrich Kittler (Berlin: Brinkmann und Bose, 1980/1986), 50. Texto original: “Die Seele”/ “ist ein Heft phonographischer Aufnahmen”.

²⁵ Este término, que podría traducirse como *cura hablada*, aparece en inglés en la versión original del texto en alemán. Se ha querido mantener aquello para preservar el estilo e intención del autor [nota del editor].

²⁶ Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)”, en *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. VII, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 1979/2000), 9.

²⁷ Sigmund Freud, “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (1933 [1932])”, en *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. XXII, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 1979/2001), 5.

no, film, fonógrafo y una escritura (hecha a máquina por Freud desde la primavera de 1913) dieron forma al aparato psíquico.²⁸ Sólo Lacan entendió esto. El primero y por lo tanto también el último escritor, cuyos escritos fueron llamados simplemente *Escritos*, cuyos seminarios se llamaron simplemente *Seminarios*, cuyas entrevistas en radio llevaron por nombre simplemente *Radiofonía*, y cuyos programas de televisión fueron denominados simplemente *Televisión*, llevó el psicoanálisis a un nivel *high tech*.²⁹ Ya el sencillo lenguaje medial en sus títulos choca con la recepción de su trabajo por parte de los germano-parlantes, quienes (a excepción de los perdidos *Wunderblocks*)³⁰ “siempre” y sólo han ubicado a Lacan en “un diálogo con la filosofía”,³¹ como si el monopolio de la escritura no hubiese perdido vigor ante el procesamiento de datos.

Pero así como entre Hegel y Freud se ubican (según Lacan) el regulador centrífugo de la máquina a vapor de Watt, el primer bucle de retroalimentación negativa, y la ley de energía cons-

²⁸ Cfr. Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, vol. II (New York: Basic Books, 1955), 98.

²⁹ Este término, que podría traducirse como *alta tecnología*, aparece en inglés en la versión original del texto en alemán. Se ha querido mantener aquello para preservar el estilo e intención del autor [nota del editor].

³⁰ Refiere a *Der Wunderblock: Zeitschrift für Psychoanalyse*, revista psicoanalítica de Berlín, que entre 1978 y 1996 permitiera discutir las relaciones entre el trabajo de Freud y Lacan [nota del editor].

³¹ Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, 394. Texto original: “stets” / “eine Zwiesprache mit der Philosophie”.

tante de Mayer –la base numérica de la economía del deseo de Freud–,³² entre Freud y Lacan está el computador, la máquina-universal-discreta de Alan Turing de 1936. El psicoanálisis por la tanto, bajo condiciones de alta tecnología, no construye más aparatos psíquicos (si aún fuesen psíquicos) únicamente a través de medios de almacenamiento y transmisión. Ella entremezcla más bien la triada técnica completa de almacenamiento, transmisión y computación. No se dice otra cosa en la “[d]istinción metódica”³³ de Lacan respecto de lo imaginario, lo real y lo simbólico.

En lugar de lo real [*Reelen*], en todas las otras adaptaciones de Lacan al alemán se habla de la realidad [*Realen*]. Así, para aclarar al mismo tiempo el modo de escribir de estos *escritos técnicos* y de los antónimos lo real / lo imaginario, se hace necesario un escarceo por la historia de la ciencia que los ha introducido como par conceptual: la matemática moderna.

Por último, tanto las raíces verdaderas como las falsas no son siempre reales sino a veces solamente imaginarias: es decir que puede siempre imaginarse todo lo que he dicho en cada ecuación, pero que no hay a veces ninguna cantidad que corresponda a las que se imagina. Así, aunque puedan imaginarse tres en esta

$$x^3 - 6xx + 13x - 10 = 0$$

³² Lacan, *El Seminario II*, 103ss.

³³ Lacan, *Escritos 2*, 685.

no hay sin embargo más que una real, que es 2 y para las otras dos, aunque se las aumente, se las disminuya o se las multiplique, de la manera que acabo de explicar, no se podrá hacerlas más que imaginarias en todos los casos.³⁴

Hasta ahí la *Geometría* cartesiana de 1637. Descartes afirma inicialmente, sin disponer todavía de la prueba de Gauß, el principio fundamental del álgebra según el cual las ecuaciones de n grados tienen n soluciones.³⁵ Él distingue estas raíces según el uso lingüístico contemporáneo, primeramente, como verdaderas o falsas, es decir, conforme a si el signo sea positivo o negativo delante de la expresión de la raíz; y en segundo lugar, empero, también como reales e imaginarias, es decir, según si el signo sea positivo o negativo debajo de la raíz. Su ejemplo, como ecuación de tercer grado, tiene conforme a la definición tres soluciones, de las cuales sin embargo sólo una es real, mientras que las otras dos en cuanto números complejos $2+\sqrt{-1}$ y $2-\sqrt{-1}$, no tienen ningún sentido para las matemáticas de aquella época. Lo nuevo de Descartes (por sobre Cardano), sin embargo, consiste justamente en darle un nombre y una concepción matemática a los números imaginarios como $\sqrt{-1}$, para poder simplemente continuar calculando con ellos. Tal como sucede en las *Meditaciones*, donde las representaciones del sueño son al igual que los actos del pensar, innegables, la mera “representación” de

³⁴ René Descartes, *La Geometría*, trad. Pedro Rossell Soler (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947), 158-159.

³⁵ *Ibid.*, 144.

números imaginarios es suficiente para operar matemáticamente con ellos, “sin conocer los valores de las raíces”.³⁶ Con ello, empero, el proyecto matemático de Descartes viene recién a consumarse cuando la antigua geometría del compás y la regla en su conjunto comienza a resolverse mediante métodos algebraicos.³⁷

Lacan, aquel gran lector de Descartes, pudo haber deducido su concepto de imaginario en 1936, efectivamente de Freud o más bien del *Imago* de Jung. Pero tan pronto como lo acoplara con el contra-concepto de lo real, se hace evidente la relación con la *Geometría* cartesiana. Con explícita referencia a la “teoría de números complejos” Lacan transcribe la “función imaginaria” del falo como $\sqrt{-1}$. Por consiguiente, que “el falo, es decir, la imagen del pene, sea negativizada en su lugar dentro de la imagen especular” y sea incluso radicalizada como “la imagen deseada de la parte faltante”, no impide al psicoanálisis, tal como la matemática moderna, en modo alguno continuar calculando. Consecuentemente el psicoanálisis existe como una ciencia única que puede pensar, o más bien formalizar, lo imaginario: “por eso [el órgano eréctil] es igualable al $\sqrt{-1}$ de la significación más arriba producida, del goce al que restituye por el coeficiente de su enunciado a la función de falta de significante: (-1) ”.³⁸ Así calcula el psicoanálisis matemático, arribando a una etapa intermedia de la unidad imaginaria *i*, y sin embargo, aparentemente

³⁶ Ibid., 147.

³⁷ Ibid., 49ss.

³⁸ Lacan, *Escritos 2*, 802.

a través de una elevación al cuadrado, además, continúa hasta el resultado final con la segunda potencia de i “arrojando nuevamente” un número real. Precisamente de tales raíces –y no de funciones trigonométricas como las de Euler, las que Lacan en ningún caso utilizó– surgieron, empero, los números imaginarios de Descartes. Con todo derecho podría entonces Lacan, por una vez y en abierta contradicción con su asesor matemático Jacques Riguet, celebrar el signo mismo de raíz cuadrada.

Basta constatar que por intermedio del 0 y del 1, a saber, de la connotación presencia-ausencia, somos capaces de representar todo lo que se presenta, todo lo que fue desarrollado por un proceso histórico determinado, todo lo que fue desarrollado en las matemáticas. Estamos en completo acuerdo. Todas las propiedades de los números están ahí, en esos números escritos con símbolos binarios. Obviamente, no es así como se los descubre. Hizo falta la invención de símbolos, por ejemplo $\sqrt{\quad}$, que nos hizo dar un paso gigantesco el día en que simplemente se empezó a inscribirlo en un papelito. Durante siglos estuvimos con el pico abierto ante la ecuación de segundo grado sin poder salir de ella, y sólo escribiéndola pudimos avanzar.³⁹

Esta disputa con el antihistoricismo proverbial de los matemáticos entrega al mismo tiempo, además de una breve teoría histórica de sus operadores, un ejemplo de la distinción metódica de lo real, lo simbólico y lo imaginario.

³⁹ Lacan, *El Seminario II*, 422.

Los números son simbólicos en la medida que, como los signos en general, son reemplazables y por lo tanto, en su conjunto, finalmente representables por los dos números binarios –en todo caso, bajo el supuesto de que los números binarios ya existan como un sistema de notación histórico. En contraste, estos mismos números son reales, en la medida en que sus cifras y operadores precisen de una notación histórica datable y determinada, del mismo modo en que lo necesitan los medios reales. Sólo los medios conceden a lo real la posibilidad de permanecer “siempre y en todo caso en su lugar”,⁴⁰ y al signo de raíz

⁴⁰ Jaques Lacan, *Escritos I*, trad. Tomás Segovia y Armando Suárez (México: Siglo XXI Editores, 1971/2009), 36. Sobre la diferencia entre la auto-suficiencia matemática de lo simbólico y la medida física de lo real, cfr. Bernhard Riemann, “On the Hypothesis Which Lie at the Foundations of Geometry”, en *Source Book in Mathematics, 1ra ed.*, trad. Prof. Henry S. White, ed. David Eugene Smith (New York: McGraw-Hill, 1854/1929), 424: “La pregunta por la validez de los postulados de la geometría en lo indefinidamente pequeño está vinculada a la pregunta por la base última de las relaciones de tamaño en el espacio. En conexión con esta pregunta, la cual bien puede ser asignada a la filosofía del espacio, la observación de más arriba es aplicable, a saber, a que mientras en una variedad discreta el principio de relaciones métricas esté implícito en la noción de variedad, ésta debe provenir a algún otro lugar para el caso de una variedad continua. Entonces las mismas cosas que forman la base de un espacio deben constituir una variedad discreta, o por otro lado la base de las relaciones métricas debe buscarse fuera de esa realidad, en las fuerzas yuxtapuestas que operan sobre ella”. Texto original: “The question of the validity of the postulates of geometry in the indefinitely small is involved in the question concerning the ultimate basis of relations of size in space. In connection with this question, which may well be assigned to the philosophy of space, the above remark is applicable, namely that while in a discrete manifold

cuadrada, en particular, la posibilidad de encontrar aquel lugar “en un papelito”.

Simbólicas son las raíces entonces, en la medida que un símbolo tipográfico posibilita su manipulación matemática incluso sin ser necesario calcular sus valores. Con lo cual los símbolos utilizados solamente configuran subconjuntos de una cantidad calculable de operadores. En cambio, las mismas raíces son reales o imaginarias siempre que el cálculo de sus valores, que para el caso general pertenecen a un conjunto no contable, entregue números complejos.

Se trata, así, de una teoría de medios que transfiere la distinción metódica lacaniana a las técnicas de la información, no distorsionándola, a pesar de algunas críticas, en categorías de objetos. Donde, primeramente, el medio de lo simbólico es el computador; o dicho con Turing y Lacan, la “máquina universal”;⁴¹ lo que se desprende directamente de su coincidencia conceptual con los números naturales. Donde, en segundo término, el medio de lo imaginario debe ser uno óptico, lo cual no resulta sólo a partir de la primacía del reconocimiento de formas (*Gestalterkennung*)

the principle of metric relations is implicit in the notion of this manifold, it must come from somewhere else in the case of a continuous manifold. Either then the actual things forming the groundwork of a space must constitute a discrete manifold, or else the basis of metric relations must be sought for outside that actuality, in colligating forces that operate upon it”.

⁴¹ Lacan, *El Seminario II*, 421.

sino, de modo aún más elegante, a partir de la geometría cartesiana. Así, para el perpetuo sufrimiento de cada programador de gráficos computacionales, a saber, la eliminación de divisiones y raíces hostiles en beneficio de los tiempos de operación –bajo el supuesto que donde una cosa en un espacio tridimensional refleje o permita, o no, el paso del brillo de otra cosa–, la sola y única pregunta en cuestión se refiere a si acaso la raíz del producto escalar entre dos vectores –la dirección de la mirada y la línea perpendicular respecto de la superficie de la cosa– es real o imaginaria.⁴² Precisamente de tales reflejos y transparencias trata, sin embargo, el experimento piloto de Lacan con un medio sin seres humanos: el film. Y finalmente, tercero, donde el medio de lo real ha de buscarse en almacenamientos análogos, tal como lo muestra cada disco gramofónico. Lo que se registra en sus surcos puede adoptar muchos e incontables valores numéricos diferentes, pero sigue siendo función de una única variable real: el tiempo –al menos mientras Stephen Hawking continúe ocultándole al Papa su contra-tesis de un tiempo imaginario, aunque todavía no la haya demostrado.⁴³

Tales asignaciones de lo real, lo imaginario y lo simbólico en los medios son tomadas también por Lacan. El estadio del espejo

⁴² Cfr. Andrew S. Glassner, “Surface Physics for Ray Tracing”, en *An Introduction to Ray Tracing*, ed. Andrew S. Glassner (San Francisco: Morgan Kaufmann, 1989), 130-137.

⁴³ Cfr. Stephen W. Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums* (Reinbek: Rowohlt, 1988), 148 y 170s.

—su descubrimiento precisamente el año en que Alan Turing inventó la máquina-universal-discreta—⁴⁴ es simplemente cine. Lacan cita, en tanto prueba experimental de lo imaginario en el particularmente humano reconocimiento/no-reconocimiento de las imágenes, un film sobre infantes hecho sin su participación.⁴⁵ Por un lado está lo real de un cuerpo nacido prematuramente, cuyas neuronas sensoriales en los primeros meses de vida —nadie menos que Flechsig, el psiquiatra de Schreber, entrega a Lacan, aunque sin nombre, la prueba anatómica— son todavía mielogenéticamente demasiado inmaduras para (en palabras de Flechsig) “asociar las percepciones visuales con los sentimientos corporales”⁴⁶ o (en términos de Lacan) tener un cuerpo no

⁴⁴ *Discreto*, o *discreta* para este caso, es la traducción que se ha dado aquí al término alemán *diskrete* (*discrete* en inglés), el cual en el campo de las ciencias de la computación refiere a la condición fragmentada de los datos computables. Si bien la palabra *fragmentado* entrega otra forma de traducirlo, evitándose de paso las confusiones que acarrea el significado coloquial del término *discreto* en español, se ha preferido usar la forma *discreto/la* pues así lo señala la convención técnica y científica utilizada también en español [nota del editor].

⁴⁵ Cfr. Lacan, *Escritos 1*, 77s.

⁴⁶ Paul Flechsig, “Über die Associationscentren des menschlichen Gehirns”. En *Dritter Internationaler Congress für Psychologie in München* (München: 1897), 58. Texto original: “die Gesichtswahrnehmungen mit den Körpergefühlen”. Tal como en la formulación del teorema *corps morcelé* de Lacan, Flechsig dice lo siguiente: “El recién nacido, el infante, probablemente tenga un gran número de *círculos de conciencia distintos*. Inicialmente, cada esfera sensorial representa un órgano distinto e independiente, el cual absorbe sensaciones de un carácter particular, procesándolas en mayor o menor grado, esto es cargando con ellos, transmi-

desmembrado. Del otro lado de este desmembramiento, que funciona como los 24 cuadros por segundo de un film, se encuentra una retroalimentación puramente sensorial a través de la imagen especular, la cual envía ilusiones ópticas de totalidad al infante, al igual que la transmisión fílmica se presenta al ojo como un continuo imaginario. No obstante, la certera pregunta de Manfred Frank, de si “incluso la conciencia confundida no es también conciencia en lo general”, debe ante todo permanecer abierta, porque Lacan trata sobre los sistemas de mando, no sobre el entendimiento. Para él, que la relación con la imagen especular –sea ésta cabal o *ευσύνοπτον*– no posibilite homeosta-

tiéndolos al sistema locomotor del instrumento sensorial correspondiente, produciendo quizá los movimientos del mismo. Al comienzo, por lo tanto, las áreas poco desarrolladas de los lóbulos cerebrales que reposan entre los centros sensoriales individuales aparecen como aisladores, como las superficies de los océanos que separan los continentes de la Tierra”. Uno debería comparar la elegiaca discusión de Frank sobre Lacan, el infante y la madre (Frank, 383) con la precisión de Flechsig como fisiólogo. Texto original: “Wie um Lacans Theorem vom corps morcelé zu formulieren, fährt Flechsig fort: “Das Neugeborene, das junge Kind, hat also vermutlich eine ganze Anzahl *gesonderter Bewusstseinskreise*. Jede Sinnessphäre repräsentiert zunächst ein besonderes selbstständiges Organ, welches Sinneseindrücke einer Qualität in sich aufnimmt, mehr oder weniger verarbeitet, d. h. verknüpft, sie auf den Bewegungsapparat des zugehörigen Sinneswerkzeuges überträgt, vielleicht Bewegungen desselben einübt u. dg. m. Im Anfang erscheinen also die zwischen den einzelnen Sinnescentren liegenden unentwickelten Bezirke der Grosshirnlappen geradezu als Isolatoren, wie die Meeresflächen, welche die Continente der Erde trennen.” Mit dieser Physiologenpräzision vgl. man Franks elegisches Referat über Lacan, Säugling und Mutter (Frank, 1983, S. 383)”.

sis alguna es demostrada por dos robots, los cuales (potenciados por esas cámaras automáticas sin seres humanos en el lago de la montaña) se retroalimentan positivamente a través de sensores ópticos, hasta que el estado sistémico de ambos acabe inevitablemente en salvajes oscilaciones –aporía de todo imaginario, de todo reconocimiento de formas. Según Lacan, sólo hasta que un medio de almacenamiento de sonido sea conectado entre ambos robots, dado que en cada discurso hay una “subyacencia matemática inconsciente”,⁴⁷ estas oscilaciones podrán detenerse.

La razón está a la vista. Aún la fonografía es de hecho, como el film, un medio análogo que no disponía, antes del desarrollo del disco compacto, de la función-No. Empero, ella no almacena imaginario continuo alguno, al estilo de un largometraje, sino uno real: la voz en toda la estocástica de sus oscilaciones o frecuencias. En referencia a la cronografía de Marey de 1873, Lacan recalca lo que “siempre se olvida” por los filósofos: que el almacenamiento técnico del habla se revela como “algo material”.⁴⁸ Precisamente por eso es que el fonógrafo de Edison posibilita, en primer lugar, una separación metódica limpia entre lo real y lo simbólico, entre fonética y fonología, así pues, la estructura lingüística misma. Recurriendo a Claude Shannon, el gran ingeniero de la guerra mundial de los laboratorios Bell, Lacan demuestra esta escisión. Su teoría de la “resonancia” entre paciente y analista es solamen-

⁴⁷ Lacan, *El Seminario II*, 89.

⁴⁸ *Ibid.*, 131.

te la inversión de la redundancia de Shannon,⁴⁹ la cual persigue todo susurro amoroso en el teléfono. Ambas ciencias, la teoría de la información y el psicoanálisis, no tienen que ver con “si lo que la gente se cuenta tiene sentido. Además, lo que se dice por teléfono, lo han notado ustedes por experiencia, nunca tiene sentido alguno. Pero uno se comunica, reconoce la modulación de una voz humana y así dispone de esa apariencia de comprensión resultante del hecho de reconocer palabras ya conocidas”.⁵⁰ Así, Shannon podría proseguir y, sin molestarse por los sueños de sentido o algún amor telefónico, optimizar las capacidades del canal de transmisión del medio –con filtros paso-banda, codificación predictiva lineal o siguiendo su teorema de muestreo, el cual de la continuidad análoga del teléfono, o de las vibraciones gramofónicas, extrae valores discretos por unidad de tiempo. Así pues, esta información digital es toda ella información presente en los susurros amorosos telefónicos, mientras que todo lo real es cubierto por el ruido. Lacan celebra, en el término técnico de Shannon, *jam*, “un nuevo símbolo”, ni más ni menos: “Es la primera vez que aparece, con el carácter de concepto fundamental, la confusión como tal”.⁵¹

En esta celebración, el psicoanálisis estructural encuentra todo su fundamento. Sólo los medios técnicos hacen concebible una

⁴⁹ Lacan, *Escritos I*, 92ss.

⁵⁰ Lacan, *El Seminario II*, 131.

⁵¹ *Ibid.*

estructura emanada desde el desorden estocástico mismo,⁵² en lugar de representar filosóficamente ordenamientos de las esencias o los sujetos y, por así decirlo, continuar escribiendo una metafísica de los sexos. Por el contrario, el ordenamiento de los significantes –así pues los fonemas, las letras fundidas en plomo o las teclas de las máquinas de escribir⁵³– es simplemente lo diferente al *jam*. Sólo porque existe la máquina-universal-discreta computador, no confundimos más, según Lacan, “la intersubjetividad simbólica con la subjetividad cósmica”.⁵⁴ Lo simbólico, que según la recepción germano-parlante de Lacan, fue una y otra vez vuelto a conjurar en el Dios de los teólogos o de los filósofos, es simplemente una codificación de lo real en números cardinales. Es, *expressis verbis*, el mundo de las máquinas de la información.⁵⁵ La máquina de Shannon calculaba en una primera etapa la probabilidad de cada una de las letras del lenguaje inglés, para luego arrojar, como en un juego de dados, una linda jerigonza. Luego tomó en cuenta también las probabilidades de transición entre dos letras, es decir dígrafos, y las jerigonzas so-

⁵² Lacan, *Escritos 2*, 627.

⁵³ Cfr. Lacan, *Escritos 1*, 469. Dado que el lenguaje consiste de elementos diferenciadamente determinados, “se ve que un elemento esencial en el habla misma estaba predestinado a moldearse en los caracteres móviles que, Didots o Garamonds, atascados en las cajas, presentifican válidamente lo que llamamos la letra, a saber, la estructura esencialmente localizada del significante”. Texto original: “Weil Sprachen aus differenziell bestimmten Elementen bestehen, ...”.

⁵⁴ Lacan, *El Seminario II*, 78.

⁵⁵ *Ibid.*, 77.

naban ya a inglés. Finalmente, usando tetragramas maquínicos (no confundir con los nombres de Dios) emergió aquella “impresión de compresión”, a la cual le encanta alucinar el sentido a partir del sinsentido.

Justamente, con tales probabilidades de transición —el gran descubrimiento matemático de Markow y Post— se desarrolla el análisis sobre Poe de Lacan, aún cuando en *La tarjeta postal* de Derrida esta correspondencia Markow-Post no había llegado a brillar. Los datos de entrada de la máquina simbólica son lanzamientos de dados en lo real, porque para el deleite de Mallarmé y Lacan, la palabra francesa *dé*⁵⁶ proviene del latín *datum*.⁵⁷ Los datos de salida, según el cálculo de las probabilidades de transición de las probabilidades de transición, etc., son cadenas o nudos, oráculos o dichos de hadas (*Feensprüche*) en lo simbólico, porque la palabra francesa *fée*⁵⁸ proviene del latín *fatum*.⁵⁹ Sencilla codificación que transfiere el azar ilimitado (lo real) a una sintaxis con necesidades y exclusiones, es decir con leyes. Por lo cual los sujetos criminales en Poe, “tomados en su intersubjetividad”, deben seguir, “más dóciles que borregos”, al *fatum* de

⁵⁶ *Dado* en francés [nota del editor].

⁵⁷ Cfr. Lacan, “El Seminario sobre *La carta robada*”, *Escritos I*, trad. Tomás Segovia y Armando Suárez (México: Siglo XXI, 1971/2009), 68.

⁵⁸ *Hada* en francés [nota del editor].

⁵⁹ En latín *destino*, *fatalidad* o *muerte*, en alemán se traduce como *destino* [nota del editor].

lo simbólico.⁶⁰ Su diferencia con las máquinas tiende a cero. Así, ante la popular objeción de que los computadores no pueden pensar porque siempre deben ser primeramente programados, Lacan replicó que los seres humanos, quienes llevan a cabo las mismas operaciones que las máquinas, justamente por eso, piensan igualmente poco.⁶¹

Como ley natural esta fatalidad sería el escándalo mismo. Pero la teoría de Lacan, a diferencia del psicoanálisis freudiano, no es –por voluntad y conocimiento propios– ninguna ciencia natural. Esto, no porque concierne a los seres humanos, sino porque su unidad de medida no consta de los relojes que establecieron las constantes de energía tanto en Mayer como en Freud,⁶² sino de máquinas de información tales como dados, puertas y calculadoras digitales.⁶³ Cuando el fundamento para el circuito computacional de Alan Turing de 1936, fue llevado a cabo durante la segunda guerra mundial –un artificio clave para decodificar todas las transmisiones radiales secretas de las fuerzas armadas alemanas–, Turing comentó, en una nota al margen, que los computadores no responden tan “fácil” y elegantemente las preguntas de los físicos sobre la naturaleza, como sí las preguntas de los servicios secretos sobre el enemigo.⁶⁴ Y cuando Shannon forjó un lenguaje

⁶⁰ Cfr. Lacan, “El Seminario sobre *La carta robada*”, 40.

⁶¹ *Ibid.*, 67.

⁶² Lacan, *El Seminario II*, 441.

⁶³ *Ibid.*, 444.

⁶⁴ Alan Turing, “Intelligente Maschinen”, en *Intelligence Service*:

inglés maquínico a partir de cadenas de Markov, lo hizo al servicio de la criptografía de guerra americana.⁶⁵ Por último, cuando Lacan propuso a partir de 1950 disolver las ciencias humanas por medio de las ciencias conjeturales, esto es, que en lugar de lo aleatorio se calculasen las probabilidades,⁶⁶ el psicoanálisis devino también en juego estratégico. En lugar de una ciencia natural que trata sobre aquello “que vuelve a encontrarse en el mismo lugar” y por consiguiente es escrito con números reales, una ciencia de intercambio de lugares emerge como tal.⁶⁷ Esta matemática discreta, como la que se da entre rey y reina, y ministro y detective en Poe, es –aunque guerra y su fatalidad– una simulación de computador, simplemente porque el cálculo digital del sí/no de las órdenes o prohibiciones, de los deseos o miedos, es procesado más elegantemente que las curvas de cualquier naturaleza.

En la conferencia *Psicoanálisis y cibernética*, Lacan señala:

Si algo pone de manifiesto la cibernética es, sin duda, la diferencia entre el orden simbólico radical y el orden imaginario. Aún hace muy poco tiempo un cibernético me confesaba la extrema dificultad que presenta, se diga lo que se diga, traducir ciberné-

Schriften, eds. Bernhard Dotzler y Friedrich Kittler (Berlin: Brinkmann und Bose, 1987), 98.

⁶⁵ Cfr. Friedrich-Wilhelm Hagemeyer, “Die Entstehung von Informationskonzepten in der Nachrichtentechnik. Eine Fallstudie zur Theoriebildung in der Technik in Industrie- und Kriegsforschung” (disertación doctoral, Freie Universität Berlin, 1979).

⁶⁶ Cfr. Lacan, *El Seminario II*, 438-440.

⁶⁷ *Ibid.*, 443.

ticamente las funciones de la Gestalt, es decir, la coaptación de las buenas formas. Lo que es una buena forma en la naturaleza viviente es mala forma en lo simbólico. [...].

[D]a el trabajo más grande del mundo, salvo haciéndolo del modo más artificial, hacer responder un círculo a un círculo a través del diálogo de dos máquinas.⁶⁸

Admirable y clarificador texto de 1954, cuando los científicos humanos no respondían aún al término *pattern recognition*, ni a la ensalada de dígrafos de Shannon. No obstante, queda por hacer notar que en 1993,⁶⁹ 18 billones de dólares de la caja del Ministerio de Industria japonés se han acercado de algún modo al *εὐσύννοτον* de Aristóteles, o a la buena forma de Lacan. Así, un procesador digital de señales –el cual a diferencia de los computadores personales comunes es capaz de realizar multiplicaciones paralelas en microsegundos– sondea, siguiendo estrictamente a Shannon, la imagen especular de la montaña o de los infantes, calculando por medio de integración discreta las adyacencias, y a través de diferenciación discreta los contrastes entre las áreas de la imagen –hasta que desde el *jam* de lo real emerja el esquema de un sistema de ecuación simbólico. Y si el procesador de señales además limpia las modulaciones de la imagen, producidas por irregularidades especulares u ondulaciones en el agua del lago –es decir que no sólo las nota sino que también las elimina– entonces el juicio reflexivo de Kant sería finalmente

⁶⁸ Ibid., 452.

⁶⁹ Año en que la versión original de este texto, en alemán, fuera publicada [nota del editor].

automatizado; es decir, una máquina que puede reconocer formas y discernir reflexiones en una serie de patrones cualquiera. Los computadores de quinta generación responden así a la pregunta planteada por Manfred Frank (y si no fuera el caso, dicha pregunta será prontamente abordada).

Pero como ya pudo haber enseñado la más objetiva de todas las estéticas (el seminario de Hegel en Berlín): *pattern recognition* es un prelude y bajo el título de belleza natural es rápidamente derribado. Los problemas de reconocimiento de formas actúan sólo entre un individuo —que según Lacan puede ser también una paloma como un chimpancé— y su entorno. Donde comienza la tragedia (también desde las lecturas de Lacan), el *pattern recognition*, esto es el diseño, no tiene nada más que producir. La conciencia está anudada a la presencia contingente de los ojos o los oídos, a los medios análogos.⁷⁰ De la codificación de lo real por el contrario, surge con necesidad el lugar de lo otro: matrix combinatoria de estrategias. Nadie desea o lucha (lo cual es lo mismo), si no hubiese otro que desee o luche. Que los infantes, a diferencia de los chimpancés jóvenes, reconozcan/desconozcan su imagen especular con júbilo identificatorio, sólo abre un agujero que crea un lugar para la guerra, la tragedia y la cibernética.⁷¹

Con lo que ya se ha dicho, los seres humanos no pueden haber inventado las máquinas de la información, sino muy por el

⁷⁰ Cfr. Lacan, *El Seminario II*, 79.

⁷¹ Cfr. Lacan, “El Seminario sobre *La carta robada*”, 61-62.

contrario, ellos son sus sujetos.⁷² Lacan le dijo a los asistentes a sus seminarios en la cara, que ellos eran hoy, más de lo que podían pensar, súbditos de todo tipo de dispositivos desde el microscopio hasta la radiotelevisión.⁷³ Si lo real está incondicionalmente en su lugar, y lo simbólico empero es el intercambio de lugares en sí mismo,⁷⁴ entonces el intercambio de lugares abre entre el sujeto y el yo-especular solamente espacios de juego, los que sin implementación no podrían parar de no escribirse. Sólo cuando algo “funcione en lo real e independientemente de toda subjetividad”,⁷⁵ habrá medios y máquinas de información y, como su variable dependiente, una cultura. Las tumbas, los símbolos culturales más antiguos, permanecen junto al cadáver, así como los dados luego de ser lanzados caen en uno de sus lados; sólo el puerto, o el *gate* en jerga técnica, permite a los símbolos “volar con sus propias alas”,⁷⁶ es decir, cambiar entre presencia y

⁷² En la versión original alemana de dicha frase, *sondern sehr umgekehrt ihre Subjekte sind*, la palabra “sujetos” (*Subjekte*) bien podría significar “temas” o incluso, en una relación de subordinación conceptual, “objetos” y “productos”. Esto pues, Kittler quiere señalar que dichos sujetos son el tema, objeto o producto de las mencionadas máquinas, y no al revés. Sin embargo, el traductor ha preferido mantener la palabra “sujetos” para no soslayar la condición de seres humanos de estos [nota del editor].

⁷³ Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro XX: Aun, 1972-1973*, ed. Jaques-Alain Miller, trad. Diana Rabino-vich, Delmont-Mauri y Julieta A. Sucre (Buenos Aires: Paidós, 1975/2008), 99.

⁷⁴ Cfr. Lacan, *El Seminario II*, 444.

⁷⁵ *Ibid.*, 444.

⁷⁶ *Ibid.*

ausencia, *high* y *low*, 1 y 0, de modo tal que lo uno pueda repercutir sobre lo otro: sistema secuencial, retroalimentación digital.

Lacan dice simplemente “circuito”⁷⁷ y no se detiene ahí, equiparando la alternancia pura, el reloj maestro de cada sistema computacional, con la escansión, el ritmo de un tiempo intersubjetivo o estratégico.⁷⁸ Un paso inadvertido pero decisivo desde el reloj al álgebra booleana, desde las ciencias naturales a las ciencias conjeturales, desde Freud a Lacan. La enigmática pregunta del *Proyecto* por “una máquina lo bastante complicada como para” transferir y almacenar al mismo tiempo, de ser olvido y memoria, encuentra finalmente respuesta. Porque los sistemas secuenciales encierran una tercera y universal función –el algoritmo como una suma de lógica y control–,⁷⁹ la cual contiene a las otras dos funciones mediales. Los computadores redimen a la teoría de la inmemorial obligación de pensar el almacenamiento como un engrama –desde la escritura cuneiforme en la arcilla hasta el surco de sonido en el vinilo.

Supongan [dice Lacan a sus seminaristas de París] que envió un telegrama de aquí hasta Le Mans, con cargo a Le Mans de remitirlo a Tours, de allí a Sens, de allí a Fontainbleau, y de allí a París, y así indefinidamente. Es preciso que cuando yo llegue

⁷⁷ Ibid., 123-142.

⁷⁸ Ibid., 446.

⁷⁹ Cfr. Robert A. Kowalski, “Algorithm = Logic + Control”, *Communications of the Association for Computing Machinery*, no. 2 (1979): 424-436.

a la cola de mi mensaje, la cabeza aún no le haya dado alcance. Es preciso que el mensaje tenga tiempo de dar vueltas. Gira velozmente, no cesa de girar, gira en redondo. Es curioso, una máquina que vuelve sobre sí misma. Hace pensar en el *feed-back* [y no, como debería notarse, en reflexión].⁸⁰

Que tal registro de desplazamiento sea grande como Francia, encarnado en la familia del hombre de las ratas (*Rattenmann*),⁸¹ o miniaturizado como los chips de silicio, no tiene rol alguno en este asunto. Lo importante es que la información circule como yendo de presencia/ausencia a ausencia/presencia. Y esto es, a suficiente capacidad de almacenamiento, inmortalidad en la positividad técnica. Dos misterios freudianos, el deseo en su indestructibilidad y el instinto de muerte en su repetición, son resueltos –sin el instinto como error de cálculo biológico,⁸² sin metafísica de la escritura.

Que el inconsciente sea el discurso del otro, lo repiten ya los folletines. Pero que este discurso del otro sea discurso de los circuitos,⁸³ nadie lo cita. Y, sin embargo, la enseñanza completa de Lacan permanece mera teoría sin esta aclaración o tecnificación. No en vano Lacan se prohibió conversaciones sobre el

⁸⁰ Lacan, *El Seminario II*, 139.

⁸¹ Pseudónimo usado por Freud para referirse a uno de sus pacientes [nota del editor].

⁸² Lacan, “El Seminario sobre *La carta robada*”, 40.

⁸³ Lacan, *El Seminario II*, 141.

habla con personas que no entendiesen de cibernética.⁸⁴ Sólo una teoría que es implementada en algoritmos, gráficos y nudos (como en el Lacan tardío) hace que algo no cese de escribirse. Sólo cuando el gran Otro, que se establece como sistema secuencial o batería de significantes, “no es nada sino el puro sujeto de la moderna estrategia de los juegos, como tal perfectamente accesible al cálculo de la conjetura”,⁸⁵ el psicoanálisis estructural se convierte en ciencia. Pues la apuesta de Lacan, aún más arriesgada que la del Ministro en Poe, dice literalmente:

[...] si el inconsciente existe en el sentido de Freud, queremos decir: si escuchamos las implicaciones de la lección que él saca de las experiencias de la psicopatología de la vida cotidiana por ejemplo, no es impensable que una moderna máquina de calcular, desentrañando la frase que modula sin que él lo sepa y a largo término las elecciones de un sujeto, llegue a ganar más allá de toda proporción acostumbrada en el juego de par e impar.⁸⁶

Los hermeneutas con su adivinación, pero también los analistas con su trabajo de descubrimiento, pueden por lo tanto renunciar. El computador como vencedor en el lanzamiento de dados, en Montecarlo o en cualquier otro lugar, ratifica el *dictum* de Lacan de que él es más peligroso para los seres humanos que las bombas atómicas.⁸⁷ Implementada en máquinas la teoría del

⁸⁴ Ibid., 132.

⁸⁵ Lacan, *Escritos 2*, 767.

⁸⁶ Lacan, “El Seminario sobre *La carta robada*”, 67.

⁸⁷ Cfr. Lacan, *El Seminario II*, 139.

riesgo se convierte –y nada diferente significa el psicoanálisis como ciencia conjetural– en el riesgo de la teoría.

Por lo tanto, no sería difícil demostrar que la famosa definición del lenguaje humano de Lacan, a diferencia del código en la danza de las abejas de Frisch, calcula la subjetividad del otro en el acto de direccionamiento, exactamente como los misiles de crucero dan con su objetivo.⁸⁸ Y el apenas menos famoso reproche de que los neo- o post-estructuralistas celebraban la muerte del sujeto, se hallaría fuera del mundo porque el sujeto-arma controlado a distancia está en él. De todas formas la invención de la cibernética, según el propio testimonio de Norbert Wiener, coincide con el control automático de armas de la segunda guerra mundial.⁸⁹ No existe ninguna post-modernidad, solamente ese o este moderno servicio postal (*moderne Post*).⁹⁰

Para los sujetos que no hablan ningún lenguaje formal –según la afirmación más concisa de Lacan sobre estética– quedan por lo tanto tres cosas: baile, jazz, libido.⁹¹ A lo menos para un período de entre guerras.

⁸⁸ Cfr. Friedrich Kittler, *Gramophon / Film / Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986), 372ss.

⁸⁹ Cfr. Norbert Wiener, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 2nd ed. (Cambridge: MIT Press, 1948/1961), 28.

⁹⁰ Categoría que debo a Niklas Luhmann [comunicación personal].

⁹¹ Cfr. Lacan, *El Seminario II*, 115.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducido por Juan David García Bacca. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- BREUER, Josef y Freud, S. "Estudios sobre la histeria". En *Sigmund Freud. Obras Completas*, volumen II. Traducción José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1976/1992.
- DESCARTES, René. *La Geometría*. Traducción por Pedro Rossell Soler. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- DERRIDA, Jacques. «Freud y la escena de la escritura». En *La Escritura y la Diferencia*. Traducción por Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DOTZLER, Bernhard. "Die Revolution der Denkart und das Denken der Maschine: Kant und Turing". En *Diskursanalysen 1: Medien*, 150-163. Editado por Friedrich A. Kittler, Manfred Schneider y Samuel Weber. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.
- FLECHSIG, Paul. "Über die Associationscentren des menschlichen Gehirns". En *Dritter Internationaler Congress für Psychologie*. München: 1897.
- FRANK, Manfred. *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- FREUD, Sigmund. "Esquema del psicoanálisis (1940 [1938])". En *Sigmund Freud. Obras Completas*, volumen XXIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1980/2001.
- _____. "Proyecto de Psicología (1959 [1895])". En *Sigmund Freud. Obras Completas*, volumen I. Traducción por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1982/1992.
- _____. "Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico (1912)". En *Sigmund Freud. Obras Completas*, volumen XII. Traducción por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1976/2001.
- _____. "Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)". En *Sigmund Freud. Obras Completas*, volumen VII. Traducción por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1979/2000.
- _____. "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (1933 [1932])". En *Sigmund Freud. Obras Completas*, volumen XXII. Traducción por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1979/2001.
- GLASSNER, Andrew S. "Surface Physics for Ray Tracing". En *An Introduction to Ray Tracing*. Edición por Andrew S. Glassner. San Francisco: Morgan Kaufmann, 1989.
- GUYAU, Jean Marie. "La mémoire et le phonographie". En *Gramophone / Film / Typewriter*. Traducción por Friedrich Kittler. Berlin: Brinkmann and Bose, 1980/1986.
- HABERMAS, Jürgen. *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
- HAGEMeyer, Friedrich-Wilhelm. "Die Entstehung von Informationskonzepten in der Nachrichtentechnik. Eine Fallstudie zur Theoriebildung in der Technik in Industrie- und Kriegsforschung". Disertación Doctoral, Freie Universität Berlin, 1979.
- HAWKING, Stephen W. *Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums*. Reinbek: Rowohlt, 1988.

- JONES, Ernest. *The Life and Work of Sigmund Freud*, volumen II. New York: Basic Books, 1955.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducido por Pedro Ribas. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- _____. *Crítica del juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1997/2007.
- KITTLER, Friedrich. "Das Subjekt als Beamter". En *Die Frage nach dem Subjekt*. Editado por Manfred Frank, Gérard Raulet y William van Reijen. Frankfurt.: Suhrkamp, 1988.
- KOWALSKI, Robert A. "Algorithm = Logic + Control". *Communications of the Association for Computing Machinery*, no. 2 (1979): 424-436.
- LACAN, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro II: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica 1954-1955*. Editado por Jaques-Alain Miller. Traducción por Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- _____. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro XX: Aun. 1972-1973*. Edición por Jaques-Alain Miller. Traducción por Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta A. Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1975/2008.
- _____. *Escritos 1*. Traducción por Tomás Segovia y Armando Suárez. México: Siglo XXI Editores, 1971/2009.
- _____. "El Seminario sobre *La carta robada*". En *Escritos 1*. Traducción por Tomás Segovia y Armando Suárez. México: Siglo XXI, 1971/2009.
- _____. "Observación sobre el Informe de Daniel Lagache". En *Escritos 2*. Traducción por Tomás Segovia y Armando Suárez. México: Siglo XXI Editores, 1975/2009.
- RIEMANN, Bernhard. "On the Hypothesis Which Lie at the Foundations of Geometry". En *Source Book in Mathematics*, 1ra edición. Traducción por Prof. Henry S. White. Edición por David Eugene Smith. New York: McGraw-Hill, 1854/1929.
- TURING, Alan. "Intelligente Maschinen". En *Intelligence Service: Schriften*. Edición por Bernhard Dotzler y Friedrich Kittler. Berlin: Brinkmann und Bose, 1987.
- WIENER, Norbert. *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 2da. edición. Cambridge: MIT Press, 1948/1961.

Traducción de Breno Onetto, con la asistencia de Joaquín Zerené.
Revisión de texto y notas por Diego Gómez Venegas.

O B R A

Máquina de coser

Sewing Machine

Demian Schopf

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Demian Schopf | Artista visual. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Es docente del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Es autor de obras tales como *La nave* (2015), *La ciudad posterior* (2012), y *Máquina cóndor* (2006).

La obra, *Máquina de coser*, se expuso originalmente en la Trienal de Chile 2009, Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, Santiago.

Todas las fotografías de esta sección corresponden a Jorge Brantmayer.



Máquina de coser (2009 –en curso) es un sistema interactivo en forma de chat conectado a una impresora y a una máquina de coser. La impresora imprime la totalidad de los diálogos. La máquina de coser borda sólo fragmentos. El chat funciona de la siguiente manera: en el inicio la máquina posee una base de datos estática constituida por cinco *corpus* autorales: la Biblia, las obras completas de Marx, de Freud, de Nietzsche y una base de datos de noticias que cambian a diario (a esta última no cabe llamarla “estática” sino, más bien, “dinámica”). El “espectador” puede formularle a la máquina preguntas relativas al *corpus* que desee mediante una simple selección. El programa “responde” buscando las palabras contenidas en la pregunta en el *corpus* escogido (puede, por ejemplo, buscar cosas conteniendo las palabras “existe” y “Dios” en la Biblia, en *El Capital* o en *La Genealogía de la Moral* (esto depende de la elección de quien conversa con la máquina). Un ejemplo de este procedimiento es el siguiente:

Cony: ¿qué piensa Dios?

Máquina de coser: 11 Luego piensa: Dios lo olvida;

Este es un ejemplo mejor:

Gina: ¿Quién es la reina del cielo?

Máquina de coser: La “Reina del Cielo” es Istar, la diosa asirio babilónica del amor, venerada en Canaán con el nombre de Astarte e identificada con el planeta Venus

Gina: ¿Me puedes proteger desde tu ser, desde tu inteligencia artificial?

Máquina de coser: Ella es más alta que el cielo: ¿qué puedes hacer tú? Es más honda que el abismo: ¿qué puedes entender?

La última respuesta se explica porque la máquina disponía de una lista de conjugaciones del verbo ser en su base de datos, lo cual le permitió asociar “ser” y “es”. Pero la finalidad no es ésa porque la máquina no se conforma con divertir o asombrar, sino que pretende, además, reflejar la condición esencialmente dinámica de los lenguajes naturales. Por eso, en alguna parte del diálogo, el programa le devuelve su pregunta al espectador (le pregunta, por ejemplo, si existe Dios o qué lo que es Dios). También puede preguntarle a un tercero lo que ha preguntado otro. Veamos dos ejemplos:

Máquina de coser: ¿qué es Dios?

Rosenda: nada

Días después se le pregunta lo mismo a un espectador que se hace llamar Ronaldísimo:

Máquina de coser: ¿qué es Dios?

Ronaldísimo: la nada

Como veremos, cuando una pareja de palabras se repite una cierta cantidad de veces en las respuestas del público que ya ha usado la máquina, se empezará a usar esa combinación, o esa palabra, para responderle a la audiencia por venir.

Máquina de coser: ¿Quieres descoser la palabra de Dios?

Alejandra: Sí

Máquina de coser: Enhebra tu pregunta o comentario

Alejandra: Dios sí existe

Máquina de coser: Nada

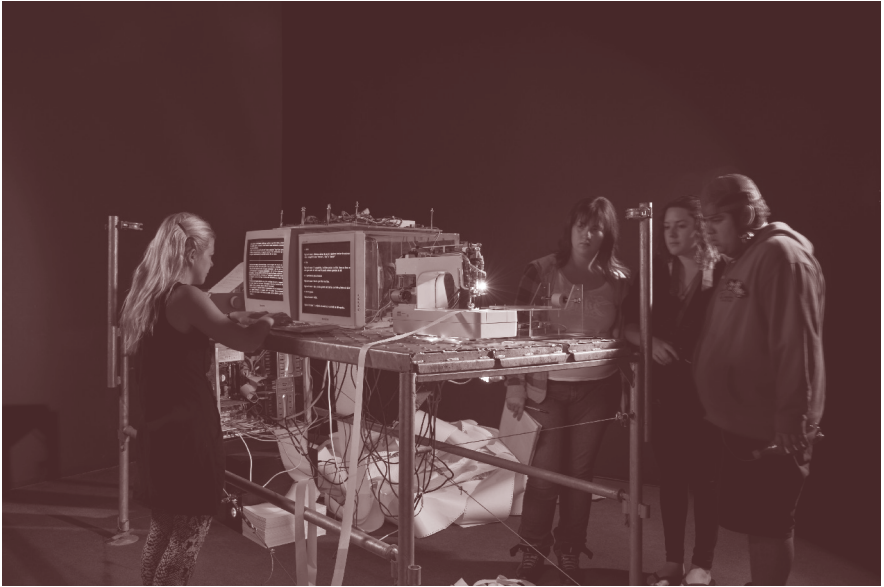
De esta manera, la base de datos dinámica hace depender sus respuestas –y su verdad– del uso que recibe por parte de los espectadores que al interactuar con ella, y sin saberlo, la están programando y configurando constantemente. Juego de lenguaje y forma de vida se condicionan y se retroalimentan mutuamente. Lenguaje y mundo se construyen el uno al otro de forma paralela. Así la máquina, y su cibernética, fungen como un espejo, temporal y finito, de todos y de nadie. Finalmente, en un segundo monitor, se puede leer el siguiente texto de manera permanente:

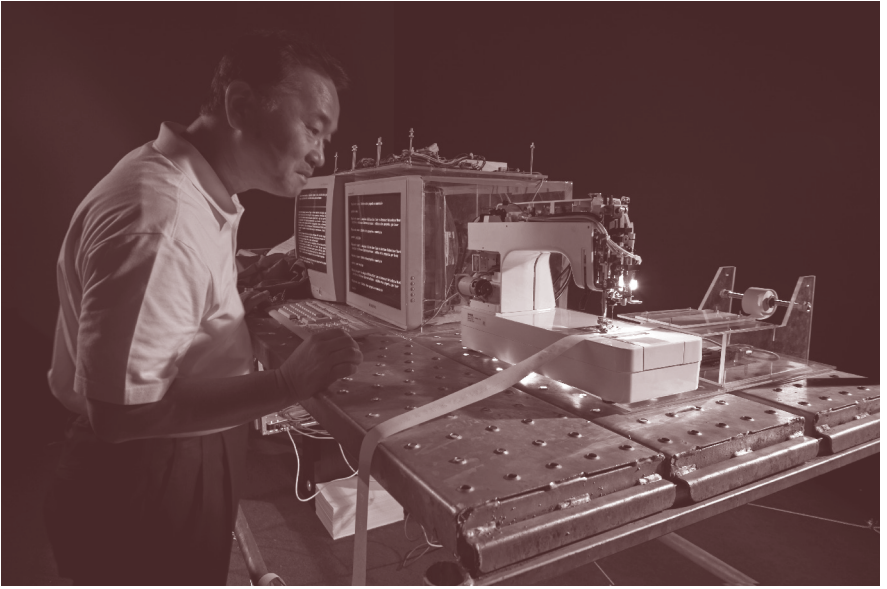
El objetivo de esta máquina de coser es llegar a ser una máquina dia-lógica que mediante el uso inicial del algoritmo empleado para las respuestas, extraídas de las obras del índice mediante un motor de búsqueda –por una parte– y del determinismo de las respuestas preprogramadas –por la otra– haga emerger lentamente, o no tanto, patrones colectivos de respuestas frente a diversos estímulos en forma de chat. Así, se incorpora un principio de causalidad dinámico y emergente a un obra de arte que no termina nunca de constituirse, igual que el mundo.

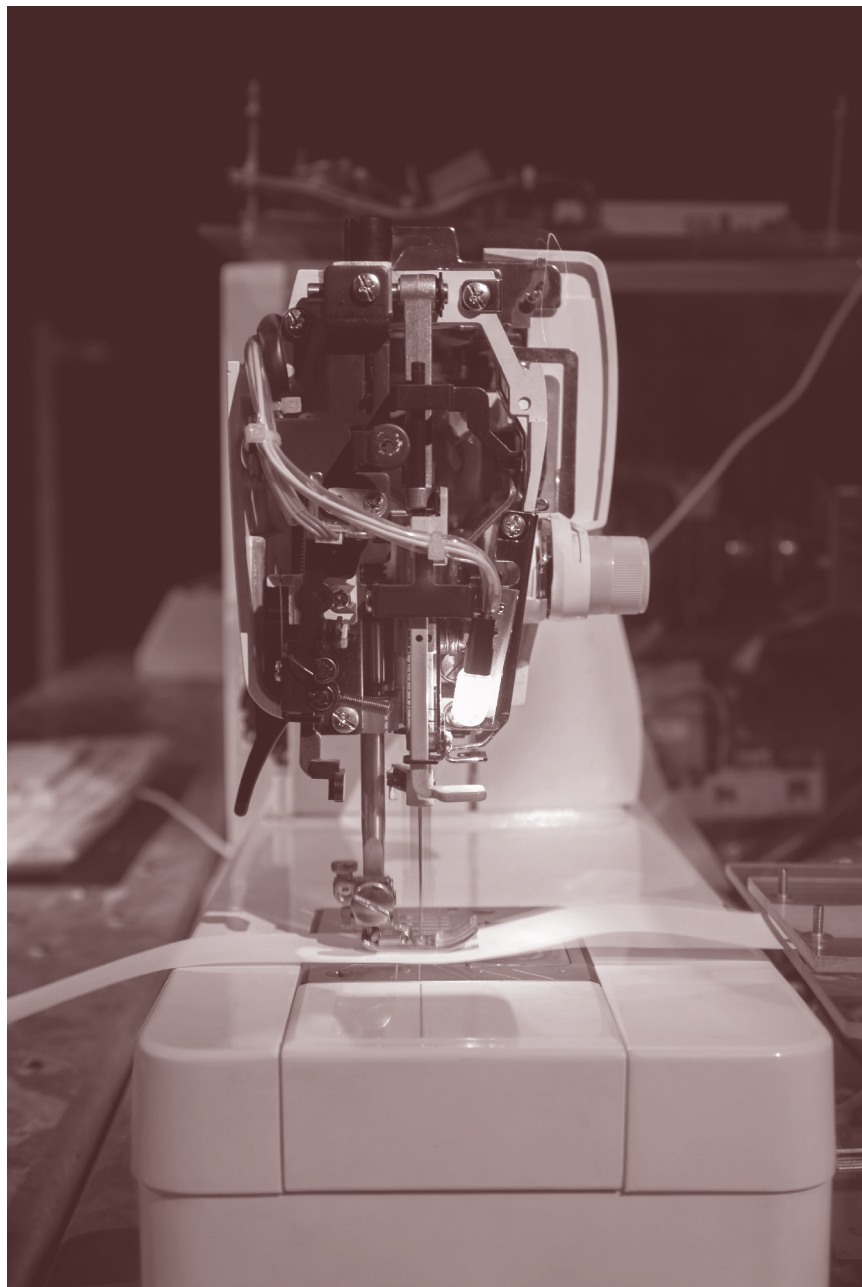
Su título está referido a uno de los paradigmas del arte de vanguardia: el azar. Es una cita a Lautréamont: “bello como el

encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disecciones”. Entonces, si una de las consignas de los movimientos históricos de vanguardia fue oponer fragmentación a orden; lo que me interesa oponerle a este dechado vanguardista es la (co)emergencia de patrones de ese mundo fragmentado. Este parece ser algo más –o algo menos– que una suma de fragmentos inconexos. Lo único probable, parece ser la formación permanente de estructuras relacionales, a veces efímeras, a veces insoslayablemente singulares en su diferencia, a veces más persistentes, pero difícilmente eternas. Este es –o parece ser– un fenómeno que no sólo afecta a las artes visuales ni a las ciencias humanas y sociales, sino, también, a las ciencias naturales: ¿cómo es que emergió la vida, el Universo y lo orgánico de ese caos inicial llamado el Big-Bang? ¿Cómo de una red neuronal emerge un pensamiento o un sentimiento? Tenemos el privilegio de disponer de un mini universo para poner a prueba estas intuiciones. Ese mini universo es la conjunción entre el lenguaje natural y las personas que usan esta máquina. En el lenguaje ordinario los patrones son fácilmente legibles por cualquier espectador común y corriente; y además expresan, con mediana claridad, estados mentales como sentimientos, pensamientos, deseos y creencias.

Máquina de coser, al igual que su antecesora, *Máquina cóndor* de 2006, nunca fue pensada para persistir en el tiempo o ser conservada. En el espíritu de *Fluxus*, se la concibió como obra procesual, efímera y esencialmente inconclusa e infinita. Es más un procedimiento que un objeto. Se trata de una performance, sólo que realizada por una máquina.









CANAL

ENSAYO

La técnica, la postpornografía y el feminismo

Technic, Post-pornography, and Feminism

Alejandra Castillo

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Alejandra Castillo | Académica del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Doctora en Filosofía, Directora de la *Revista de Cultura Papel Máquina*. Entre otros libros es autora de *Imagen, cuerpo* (2015); *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política* (2014); *El desorden de la democracia. Partidos políticos de mujeres en Chile* (2014); *Nudos feministas. Política, filosofía, democracia* (2011); *Democracia, políticas de la presencia y paridad* (2011); *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio* (2007), *La república masculina y la promesa igualitaria* (2005). Editora de *Martina Barros. Prólogo a la esclavitud de la mujer* (2009); y co-editora de *Arte, archivo y tecnología* (2012).

Bajo la lógica impuesta por el archivo pornográfico, bien podría ser dicho que el cuerpo de la mujer no solo se oculta sino que también siempre es expuesto. Es en esta doble lógica de ocultación y exposición donde debemos situar la representación del cuerpo femenino. La propia etimología de la palabra “pornografía” nos habla de ello: *porne* nos remite a la palabra “prostituta”; *porneia* a la palabra “prostitución”. La pornografía, trayendo a colación esos étimos griegos, dice, entonces, de la escritura sobre prostitutas; de la escritura de las acciones asociadas a la prostitución. Es interesante destacar que allí ya podemos ver la contigüidad, el lazo que une lo femenino, el intercambio y la exposición. Ya desde esta lejana, pero posible etimología, se habría urdido el dos de la ocultación y la exposición de la representación del cuerpo de las mujeres. La pornografía, así, narraría a dos voces la escritura pública de actos privados.

El secreto que constituye a la mujer “debe” ser expuesto; de algún modo, solo existe en la exposición de ese “objeto” que es ella misma. Entonces, pareciera no ser casual invocar las palabras “mujer” y “cosificación” en cercanía. La mujer exige ser exhibida, ser puesta “afuera”. Esto no deja de ser paradójico, si pensamos que las “mujeres son las guardianas de lo privado”, más cercanas al disimulo, a la discreción, que a la exposición. ¿Cómo conciliar, entonces, estos dos movimientos –uno orientado hacia afuera (la exposición) y otro motivado hacia la interioridad– en el cuerpo de la mujer? Tal vez una respuesta posible a esta aparente contradicción, sea señalar que la representación del cuerpo femenino

se ha constituido en un fragmentario conjunto de objetos que *imaginan* un mundo “interior” femenino, escondido y secreto.

En un complejo acercamiento a la escritura de la filosofía y al lugar que la “mujer” ocupa en ella, Irigaray señala que la condición subalterna de las mujeres procede de su “sumisión por/a una cultura que las oprime, las utiliza, las ‘hace moneda’, sin que ellas saquen mayor beneficio”.¹ Peculiar lógica de la exposición y de la transmutación del cuerpo femenino que tal vez encuentre su mejor descripción en ciertos avisos publicitarios en los que al representar al cuerpo femenino nos hacen imaginar un mundo “interior” femenino: escondido y secreto.

La filósofa eslovena Renata Salecl trae a colación esos *slogans* para la venta de perfumes que a dos voces, y al unísono, hablan de cuerpos y objetos femeninos, de secretos intuidos aunque siempre ocultos, ahí está *Tresor* de Lancôme para graficarlo; o de suaves y dulces venenos de mujer como los que vende Dior con *Tendre Poison*. Esta lógica de la transmutación, Salecl la describe del siguiente modo:

Esos nombres apuntaban a la naturaleza del objeto precioso que alberga el sujeto: este objeto se parece al aroma del perfume; no es nada que uno pueda discernir físicamente pero es al mismo tiempo, seductor y venenoso. Si antes los diseñadores de es-

¹ Luce Irigaray. *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris: Editions de Minituit, 1977), 29 [traducción propia].

tos perfumes se preocupaban por representar la naturaleza del objeto libidinal en el sujeto, hoy en día la moda del perfume sigue la tendencia de una así llamada política de la identidad. El problema no es ahora el de representar figurativamente la esencia de ese objeto sublime en el sujeto que existe más allá de su posibilidad de comprensión; hoy el sujeto es una entidad que debe ser promovida como un todo.²

Esta lógica de transmutación es la que podemos observar en aquella performance de Marina Abramovic del año 1974 en la que el propio cuerpo de la artista se exhibe junto a una mesa cubierta de objetos de diversa índole; junto a ellos también se exhibe un texto que indica “Hay sesenta y dos objetos en la mesa que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”. Cabe recordar que ese mismo año se publica el libro *El espejismo de la otra mujer* de Luce Irigaray, develando el lugar especular de la mujer en la escritura/mirada masculina. Tiempo antes, Simone de Beauvoir había advertido que la “mujer” siente un “especial placer en exhibir su casa, su imagen misma”. Bien podría ser dicho que tal sentimiento de placer no lo es tanto por la mera exhibición de ésta u otra cosa sino por el propio hecho de “representarse a sí misma”. Como sabemos el placer, a diferencia del deseo, no nos habla de carencias, de necesidad, sino de plenitud, de saturación: el sujeto completamente expuesto en sus determinaciones. La mujer está expuesta y tras su mirada

² Renata Salecl, *(Per)versiones de amor y de odio* (Madrid: Siglo XXI, 2002), 12.

hay un objeto que la mira: ese objeto es la familia para Beauvoir. La familia —una tecnología del yo— no solo es la construcción de un interior, sino también su exposición: la puesta en escena de ese interior “ante los ojos de los demás”. En esta escena, nos dice Beauvoir en *Le deuxième sexe*, la mujer tiene que “representarse a ella misma”. En casa, ella está dedicada a sus ocupaciones; lleva ropa encima, pero para recibir invitados, sin embargo, se “viste”. Este “vestirse” tiene un doble carácter: está destinado a manifestar la dignidad social de la mujer (su nivel de vida, su fortuna, el medio al que pertenece); pero, al mismo tiempo manifiesta el narcisismo femenino: es a la vez un *uniforme y un adorno*.³

¿Cómo escapar de esta interpelación objetual/especular de la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres? Una posible respuesta es descreer de estas “tecnologías del yo” que nos hablan de “un objeto que se reconoce en otros objetos” y soñar con un “paraíso de las mujeres” donde habitan sin mancha. Otra respuesta es aquella elaborada por algunas artistas visuales quienes trabajan deconstructivamente la relación mujer/cosificación. Una de las herramientas en este trabajo visual es la exposición del cuerpo/objeto tal cual éste ha sido narrado por la escritura/mirada masculina.

Ya en los años sesenta, hay varias artistas visuales que no solo denuncian la exposición y cosificación del cuerpo femenino, sino

³ Simone De Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1986), 393.

que además lo “exhiben” volviendo ambiguas las relaciones entre sujeto y objeto, entre lo dominante y lo dominado, entre lo activo y lo pasivo, entre lo masculino y lo femenino. Así lo hace, por ejemplo, Yayoi Kusama en su performance *Kusama's Peep Show or Endless Love Show* (1966) donde se exhibe multiplicada infinitamente en los espejos de una sala que simula ser un cabaret. Ella tendida en el suelo, sin recato alguno, deja que su mirada escape desprevenida fuera de la escena, dejando en su lugar, en su vacío, la mirada de los otros.

Intensificando este vínculo entre cosificación y exhibición encontramos años más tarde la performance *Post-Porn Modernist Show* (1992) de Annie Sprinkle. En ésta, Sprinkle se masturba con un vibrador hasta llegar al orgasmo y luego tras darse una ducha, se introduce un espéculo en la vagina e invita al público a contemplar el cuello de su útero. En esta performance Sprinkle explicita la narración del “objeto pornográfico” (que es ella misma) para luego desestabilizar la mirada voyerista de los asistentes instándolos a tomar parte de la performance intercambiando, de este modo, la relación entre sujeto y objeto. En un gesto similar, Elke Krystufek en su performance *Satisfaction* (1996) intenta desmitificar el espacio idílico de lo privado/familiar de las mujeres en lo que tiene que ver con el “placer sexual”. En un espectáculo colectivo celebrado en la *Kunsthalle* de Viena, Krystufek, con la normalidad de lo cotidiano, se dará un baño de tina para luego masturbarse con un vibrador mientras es observada ávidamente por más de una docena de espectadores. Krystufek, en un gesto doble, primero “desacraliza” el cuerpo femenino devol-

viéndolo al terreno de las cosas comunes, de las cosas visibles; y segundo, busca intervenir la mirada obscena que constituye a ese cuerpo interrumpiendo el relato erótico/voyerista del “secreto placer de las mujeres”. Nuevamente, aquí, el cuerpo de la mujer *auto-expuesto*, vuelto objeto, vuelto objeto pornográfico, pero a su vez rasgando el tamiz de la mirada que la constituye en ese objeto. En esta línea de intervención, las performances de Valie Export, *Genital Panic* (1969), ocupan sin duda un lugar principal. Siguiendo con la asociación de las palabras arte, mujer y pornografía, pero esta vez como indagaciones sobre la representación del “deseo”, cabe destacar los videos de Lynda Benglis de *Female Sensibility* (1973), o los dibujos de Marlene Dumas, *Porno Blues* (1993). Al comentar esta lógica del exceso la artista visual Carolee Schneemann advirtió: “nuestra mayor evolución parte de obras que nos parecen un ‘exceso’ la primera vez que las contemplamos”.⁴

Nominación postpornográfica del cuerpo que en el límite intenta (des)anudar las finas tramas con que la producción de conocimientos patriarcal se ha empeñado en designar “esto es un cuerpo”. Nombre que en el desenfado de su nominación, y en la sorpresa de su afirmación, no hace sino reiterar una antigua sospecha vinculada tanto a la supuesta neutralidad del saber, como a la normalidad de las formas, del deseo y del cuerpo. Heridas por esta sospecha, las prácticas artísticas contemporáneas niegan

⁴ Peggy Phelan, “Estudios”, en *Arte y feminismo*, ed. Helena Reckitt (Londres: Phaidon Press, 2005), 51.

la posibilidad de ofrecer una narrativa simple y complaciente de la naturalidad del cuerpo. De igual modo, no intentan situar al cuerpo femenino en la quietud y seguridad de una comunidad mítica, reconciliada, y aún por reencontrar. Al contrario, se proponen elaborar un complejo ejercicio visual que busca detener la mirada en las constricciones heteronormativas en las que ha sido narrado el cuerpo para conjurar y descreer, así, de la quimera del origen y de lo natural. Dicho gesto no busca otra cosa que desestabilizar los valores, jerarquías y conocimientos sobre los cuales se ha erigido la diferencia sexual.

El fetiche, la muñeca

A pesar de lo extraño que podría parecer no es nueva la preocupación de las mujeres por el artificio, la prótesis, el mecanismo. Notable en esa preocupación es Mary Shelley, quien con ágil escritura dará vida al más memorable de los autómatas, parte carne, parte mecanismo: Frankenstein. Escritura femenina engendradora de monstruos prostéticos, en parte vivos, en parte muertos, que en su sola manifestación ponen en entredicho la propia idea de humanidad compartida. Escritura femenina, cabe insistir en ello, que retoma las huellas del feminismo radical de su madre Mary Wollstonecraft.

Un poco más tarde, ya en el siglo veinte, Simone de Beauvoir será quien reviva el vínculo entre cuerpo y artificio, esta vez, figurado en un peculiar objeto, “la muñeca”: cuyo contexto de

descripción será el narcisismo. El narcisismo es la actitud fundamental de las mujeres sostiene Beauvoir. Este especial tipo de amor recrea la dualidad entre sujeto y objeto amoroso en la paradójica dualidad del yo y el reflejo de sí. La mujer gusta de verse reflejada. En el péndulo que traza la mirada entre el espejo y el reflejo que éste proyecta se instala la particular dialéctica de separación y de re-incorporación necesaria para el amor narcisista de la mujer. Ejercicio pendular del reflejo de sí que también encontrará en la muñeca una prótesis similar a la que ofrece el espejo. Es sabido que no es posible “ser para sí positivamente otro y captarse en la luz de la conciencia como objeto”.⁵

Este desdoblamiento que conduce a las mujeres a describirse como alteridad, incluso para ellas mismas, encuentra en las muñecas el mecanismo, por excelencia, para su despliegue. Es en este conjunto amplio de remisiones y filiaciones en el que muñecas y autómatas toman escena en el arte. Es, sin duda, en las prácticas artísticas vinculadas al surrealismo donde este artificio de lo femenino encontrará su mejor expresión. Excepcional en este gesto es el trabajo de Hans Bellmer y su muñeca, *Die Puppe*. Si para Shelley el autómata vuelve difusas las fronteras entre lo vivo y lo muerto; si para Beauvoir la muñeca es el espejo necesario para la introyección de un yo siempre cosificado; para Bellmer la muñeca implica la confusión de los sentidos: “confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración

⁵ De Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 393 [traducción propia].

y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo. De deseo, disfunción y muerte”.⁶

La muñeca, entonces, como la leve apertura a la inquietud, a la posibilidad de lo imposible. De algún modo, la muñeca insiste en el ambiguo entre dos de la vida y la muerte: la vida en el mecanismo erótico que se deja entrever; y la muerte en el desmembramiento o, en su defecto, en la disfuncionalidad de las piezas que la constituyen. En esa imposible juntura, en ese entre dos, es donde precisamente, se deja ver lo siniestro, sin duda, una de las características más propias de las muñecas.

Es en estos pliegues y modulaciones donde, quizás, podríamos situar el video *Belleza v/s Belleza* (2007) de la artista visual chilena Katia Sepúlveda.⁷ Pero con una insistencia, que lo vuelve extraño a las referencias antes mencionadas: el postporno. Esta descripción postpornográfica de la belleza insistirá en poner de relieve el archivo tecnológico y de dominación que constituye al cuerpo, al sexo y las identidades. En esta línea de explicitación *contrasexual*, Beatriz Preciado advierte: “el sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural. El sexo es una tecnología de dominación heterosocial que re-

⁶ Hal Foster, *Belleza compulsiva* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 177.

⁷ Este video fue presentado en el *Festival Dildo Rosa* realizado en Santiago de Chile, en el año 2012 obteniendo el primer lugar en video arte postporno.

duce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas”.⁸

En *Belleza v/s Belleza* se detiene la cámara en un cuadro, en un fragmento de un cuerpo desplegando una mirada voyerista que lo recorta. Este cuerpo pertenece a una mujer, lo sabemos. La imagen se detiene con insistencia en un fragmento de ese cuerpo: la vagina expuesta a la manera que Gustave Courbet imaginara el origen del mundo.⁹ Precisamente ahí, el origen, la belleza y la identidad. Ahí, en un pedazo de carne recortado, desnudo, expuesto y abierto el origen en la imaginación pornográfica del cuerpo de las mujeres.¹⁰ Mito del origen que en la aparente exposición total del cuerpo de las mujeres lo reduce doblemente, lo vuelve invisible doblemente. Un origen del mundo que en un

⁸ Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual* (Madrid: Anagrama, 2011), 17.

⁹ La relación *Belleza v/s Belleza* y Gustave Courbet la establece la propia Katia Sepúlveda. En este sentido indica: “En este trabajo, yo cito a Gustave Courbet y su obra *El origen del mundo* (1866), en la que la vulva de la mujer es el origen del mundo y especialmente de la belleza”. Este comentario fue tomado de la página de la artista <https://www.katiasepulveda.com/projects/beauty-vs-beauty/>

¹⁰ No deja de ser relevante que esta pintura se haya convertido en un ícono para las representaciones del cuerpo femenino, en particular, y para el arte erótico en general. Véase en este punto a Ercole Lissardi, *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía de internet* (Buenos Aires: Paidós, 2013).

fragmento describe a las mujeres en las figuras de la matriz, de la madre, y la nodriza. Peculiar comienzo de mundo que en el nombre “vagina” en tanto vaina, contenedora del órgano genital masculino, hace desaparecer la sexualidad de las mujeres en favor de la reproducción de la especie.¹¹ Bien podríamos preguntarnos: ¿dónde en la imaginación de la misoginia occidental está el cuerpo de las mujeres?

Frente a ese recorte del cuerpo, pórtico y rajadura del mundo, Katia Sepúlveda sitúa a otra muñeca. Ya no la muñeca de carne descrita, una y otra vez, desde el relato patriarcal como si fuese una “cosa inanimada” sino que a su reflejo prostético. Pero cabe indicar que ésta, la segunda muñeca-artificio no es cualquier muñeca. No es la muñeca de los juegos de infancia con los que piensa el narcisismo Simone de Beauvoir; o la muñeca con la que soñaba Bellmer; sino que, muy distinta a ellas, se trata de una de las muñecas más conocidas y vendidas durante el siglo veinte: *Barbie*.

No es nuevo decir que esta muñeca cumple con la función de contención de la multiplicidad de lo femenino en una exagerada figuración blanca europea. No es nuevo, tampoco, decir que esta muñeca, en parte, recrea la ficción ideológica de la unidad de las “mujeres”. En este sentido, Katia Sepúlveda enfrenta la belleza pornográfica del fragmento matricial otorgado por la historia del

¹¹ Mithu M. Sanyal, *Vulva. La revelación del sexo invisible* (Barcelona: Anagrama, 2012).

arte con la belleza eurocéntrica vuelta global por el mercado. Frente a frente, la mujer abstracta, blanca materno/universal con la mujer-cuerpo y capital. En este juego de representaciones no solo se evidencian dominios y subordinaciones sino que también formas de jerarquizar la belleza desde un patrón colonial. Así lo indica, con acierto, Moira Millán quien señala que:

[...] el dominador estratificó desde su sexismo y racismo la belleza de la mujer, las musas inspiradoras de toda admiración son sin duda las mujeres blancas, las mujeres negras por el contrario eran despreciadas mal tratadas esclavizadas, esos hombres alimentaban sus fantasías sexuales atribuyéndole al cuerpo de la mujer negra la tentación del pecado (...) la mujer indígena es considerada como carente de cualquier tipo de belleza hasta de femineidad como si fuera sólo una hembra mamífera responsable de reproducir fuerza de trabajo.¹²

Frente a frente, así, la vacuidad del cuerpo femenino y su representación igualmente descorporizada. En este enfrentamiento de una duración de tres minutos, la muñeca comenzará a ser introducida por la vagina simulando ser un dildo. La ahora muñeca-prótesis en un movimiento ascendente comenzará lentamente a desaparecer. Simultáneamente con su desaparición comenzará a aparecer, de igual modo lentamente, la muñeca perversa que no

¹² Moira Millán, “Mujer mapuche: explotación colonial sobre el territorio corporal”, en *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, comps. Karina Bidaseca y Vanesa Vásquez Laba (Buenos Aires: Godot, 2011), 133.

sólo cuestiona el sesgo colonial de las representaciones que de las mujeres poseemos sino que también de la mirada pornográfica que una y otra vez las constituye.

La fotógrafa y artista visual chilena, Gabriela Rivera en su performance *Muñeca inflable* abordará, una vez más en la escena de las artes del cuerpo, la relación entre mujer y artificio travistiendo su cuerpo como si fuese una de esas muñecas plásticas que son vendidas en los *sex-shops* para el placer masculino.¹³ Durante los años 2006 y 2007, Gabriela Rivera se paseará con naturalidad como si fuese una transeúnte más por las calles de Santiago de Chile, una pasajera de un autobús de la locomoción colectiva o una distraída y coqueta turista en el balneario de Reñaca; mas sin embargo, dicha naturalidad de moverse inadvertidamente como cualquier otra u otro por las calles busca poner de manifiesto el cuerpo prótesis que describe a las mujeres desde la mirada del orden patriarcal, cuerpo-prótesis que las narra una y otra vez en la luminosidad de un cuerpo expuesto, abierto e iluminado bajo los reflejos de las luces de la pornografía.

Gabriela Rivera indica que su proyecto de video y performance “muñeca inflable” busca hacer explícito lo artificial, el maquillaje, en lo natural. Un cuerpo sobre otro. Un cuerpo, el que sin notarlo cargamos a plena luz, reflejo de la mirada masculina; el

¹³ Exhibición de video performance en muestra *Fe de erratas*, mesa “Arte y género”, Biblioteca de Santiago, 15 de marzo, 2012.

otro, un cuerpo que busca subvertir la ley del género que describe a las mujeres siempre gráciles, femeninas, deseables. Sin embargo, la subversión que nos propone Rivera en su performance no busca llevarnos a la profundidad, a lo “esencial” del cuerpo de las mujeres, por el contrario, la subversión está en la superficie, en la máscara, en el maquillaje. Precisamente, ahí, en el re-doblamiento del cuerpo, en la duplicidad que niega la verdad de una descripción única de las mujeres es donde es posible cuestionar la violencia de la descripción erotizada del cuerpo femenino. Estos dos cuerpos superpuestos, en contradicción, son los que están en movimiento en la performance *Muñeca inflable*: “es humana y disfraz, un ser recubierto que reniega de sí” indica Gabriela Rivera.¹⁴

Asimismo, la artista visual colombiana Nadia Granados asume otro cuerpo bajo la denominación de *La Fulminante*: este es el nombre de Granados como performer. *La Fulminante* pone en escena a una sensual mujer, de pequeños vestidos y prendas eróticas que por medio de aparatos técnicos y medios audiovisuales vuelve antitéticos el cuerpo femenino –diseño y delito del orden masculino patriarcal– y el cuerpo texto que proyecta en las pantallas que porta sobre su cabeza en los que plantea un discurso anticapitalista y de rebelión. Un cuerpo provocador, como las representaciones de las mujeres en los medios; un cuerpo por-

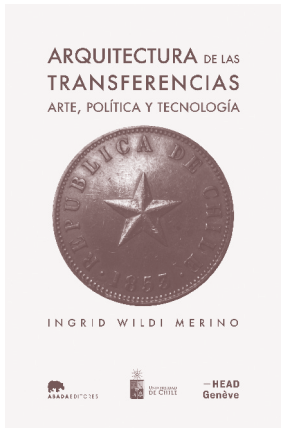
¹⁴ Cita tomada del sitio web de Gabriela Rivera <http://gabrielarivera.blogspot.cl/p/portafolio.html>

nográfico como el de las figuraciones femeninas que alimentan el orden de la violencia patriarcal; un cuerpo-subversión de una militante de izquierda sin partido, ni vanguardia; un cuerpo feminista que busca otros medios y modos para la alteración de los discursos que describen a las mujeres como la alteridad; un cuerpo público que se expone en la calle y busca intimidar al voyeur que prefiere, en esta ocasión, mirar para otro lado cuando el cuerpo de *La Fulminante* lo interpela en la vía pública. Un cuerpo prótesis que pone en evidencia la descripción y los límites que imponen los medios sobre el cuerpo de las mujeres exhibiendo frases como “Guerra al capital”, “La bella rebelión”, “En tus manos la libertad”, “Ni un paso atrás”, “Orgasmo libertario”.

Prácticas artísticas que describen la política y el feminismo por fuera del orden de la reproducción (que no es otro orden que el del capital), políticas “anti-sociales”, de la alteración de las fuerzas que ligan lo en-común.

BIBLIOGRAFÍA

- DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. volumen 1. Paris: Gallimard, 1986.
- FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit, 1977.
- MILLÁN, Moira. “Mujer mapuche: explotación colonial sobre el territorio corporal”. En *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, compiladoras Karina Bidaseca y Vanesa Vásquez Laba, 127-135. Buenos Aires: Godot, 2011.
- PHELAN, Peggy. “Estudios”. En *Arte y feminismo*, editado por Helena Reckitt. Londres: Phaidon Press, 2005.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Anagrama, 2011.
- SANYAL, Mithu M. *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Barcelona: Anagrama. 2012.
- SALECL, Renata. *(Per) versiones de amor y de odio*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

**Título**

Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología.

Autora

Ingrid Wildi Merino

Contribuyen

Ramón Grosfoguel, Marta Jordi Taltavull, Sergio Rojas, Yasser Farrés y Cuauhtémoc Medina

Edición

HEAD, Genève / ABADA, Madrid

Año

2016

Idioma

Castellano/Inglés

Páginas

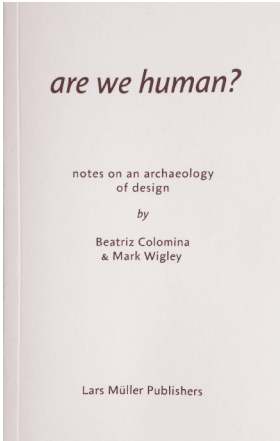
455

Hablar de arquitectura supondría referirse al ámbito de las infraestructuras y las materialidades, pero también hoy en día a los objetos y espacios intersticiales, aquellos que han quedado bajo el peso de esas mismas infraestructuras y materialidades. Precisamente en eso consiste el amplio proyecto, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, en detectar los objetos e intersticios a través de los cuales circula el conocimiento en términos de explotación de recursos, construcción de mundo y narrativa global. Es lo que su autora, la artista chileno-suiza, Ingrid Wildi Merino, a propósito de la explotación del cobre específicamente, ha denominado "conductividad y conducta". La conductividad del cobre como sistema económico mundial y la conducta que produce dicho sistema en el ser humano al reproducir los modelos de conocimiento de aquello que se ha identificado bajo la discusión modernidad/colonialidad.

Estos intersticios resultan múltiples y desde luego uno de los principios del proyecto de Wildi es activar la mirada crítica sobre ellos, una mirada pues menos complaciente pero básicamente en constante vigilia sobre lo que usamos, habitamos y percibimos como superficie de mundo. Esta vigilia es lo que podríamos leer como una mirada decolonial, o un arte que busca decolonizar la mirada sobre el objeto en tanto simple forma material.

En síntesis, este libro constituye un dispositivo que hace parte de un sistema mayor en el que se encuentran documentos e imágenes de archivos, y cuyas resonancias se cruzan con los textos de diversos escritores contemporáneos, quienes reflexionan sobre las propiedades del cobre y otros recursos capitalistas del extractivismo colonial.

Editor general

**Título**

*Are We Human? Notes on an
Archaeology of Design*

Autores

Beatriz Colomina & Mark Wigley

Edición

Lars Müller Publishers, Zürich

Año

2016

Idioma

Inglés

Páginas

88

Are We Human? constituyó la principal pregunta de la 3rd Istanbul Design Biennial realizada en 2016. Atraídos por la seña problemática de aquello que define la vida humana, sus curadores internacionales, los teóricos de la arquitectura, Beatriz Colomina (España) y Mark Wigley (Nueva Zelanda), se impusieron la difícil tarea de ahondar en los estados engañosamente diáfanos entre el diseño, lo humano y la arqueología de la especie .

Como complemento al catálogo de obras y piezas exhibidas en la Bial, los curadores decidieron ofrecer un pequeño paratexto en forma de ensayo bajo el subtítulo, *Notes on an Archaeology of Design*. Con un amplio apoyo de referencias, el libro aporta una discusión teórica sobre las secciones de la Bial, así como un repositorio de imágenes que sirven de contraste visual.

Cabría destacar la discusión principal que sostuvieron los autores con el pensamiento materialista o nuevo materialismo, puesto que para ellos el hallazgo de objetos arqueológicos constituiría una evidencia del diseño de lo humano. La pregunta que atraviesa todo el ejercicio epistemológico de la Bial parte de la cuestión por el origen, no el origen de la especie natural, sino el origen de la historia de la especie humana, y de este modo pone en discusión el devenir del diseño como *creatio ex nihilo*. Es por ello, entonces, que se podría deducir que la historia del diseño de lo humano es una historia cismática que oscila al menos entre el ser diseñado y el ser creado.

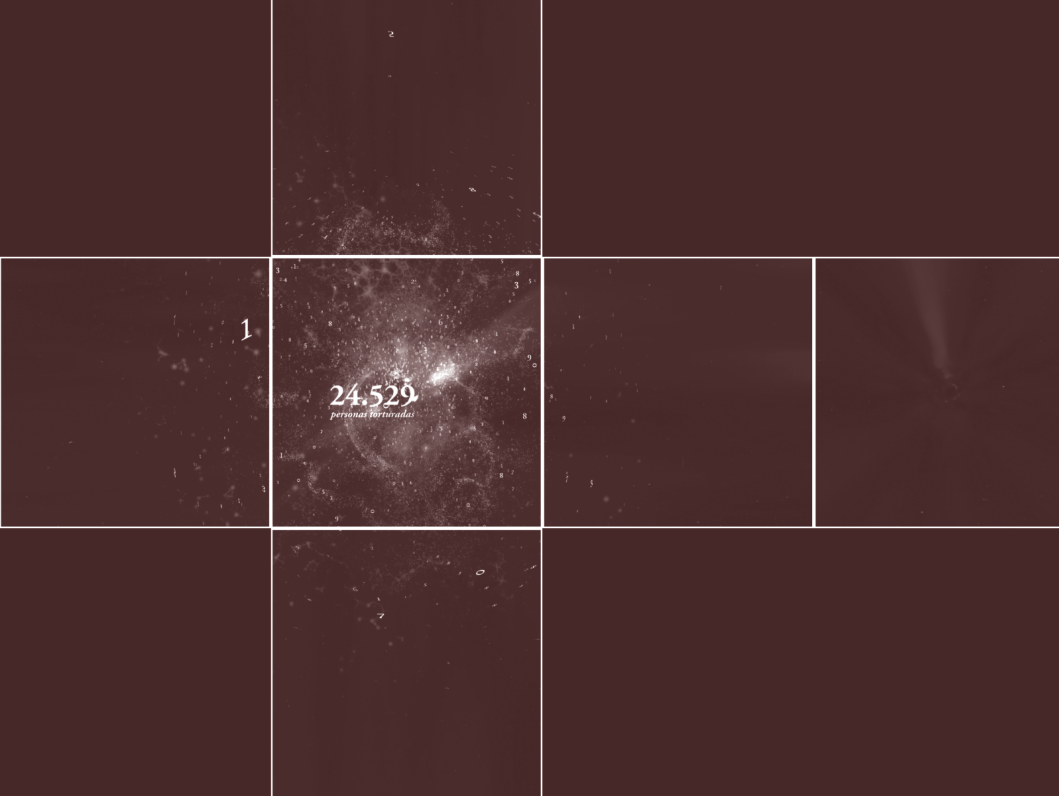
Así, este breve texto resulta un apéndice fundamental para comprender el espesor de una Bial que apostó por preguntas de arqueología crítica, antes que por sentencias afirmativas sobre el diseño de productos.

Editor general

A person with long dark hair is shown in profile, wearing a VR headset. The person's hands are visible near the headset, suggesting they are adjusting it or interacting with it. The background is a bright, out-of-focus indoor space. The overall image has a dark, monochromatic color scheme with a reddish-brown tint.

APÉNDICE

GLOBULAR



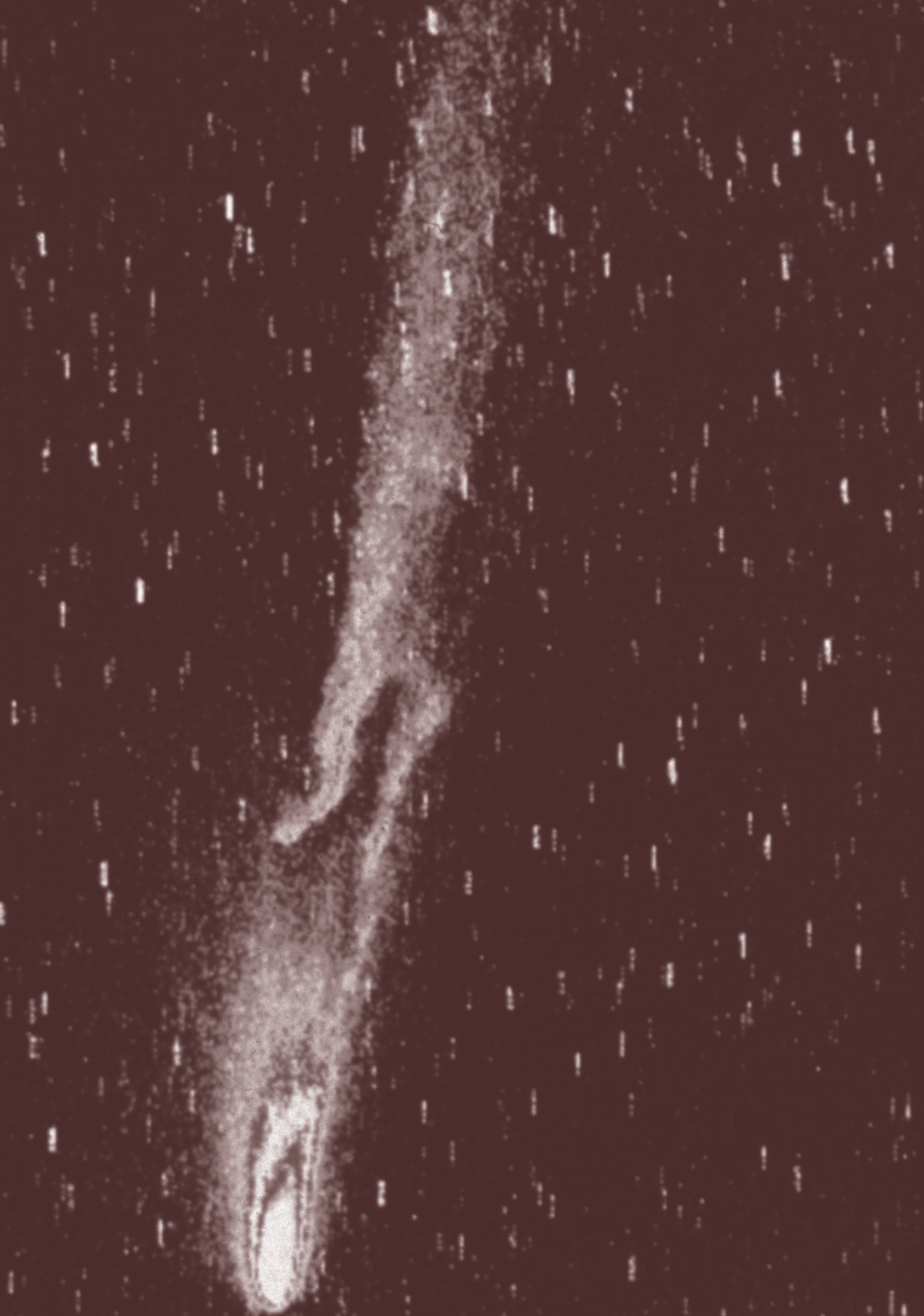
GLOBULAR. Descubrimiento del cielo chileno como polo de la astronomía mundial, es una investigación que explora imágenes de archivo a través de un ejercicio experimental y sensorial de realidad virtual.

Recuperando registros de la naciente actividad astronómica a fines de los años 60 y comienzos de los 70 en el Norte de Chile, por parte de organizaciones internacionales como AURA y ESO, el proyecto visualiza el fenómeno lumínico y maquínico, así como el contexto histórico y político por el cual atravesaba Chile en aquel período.

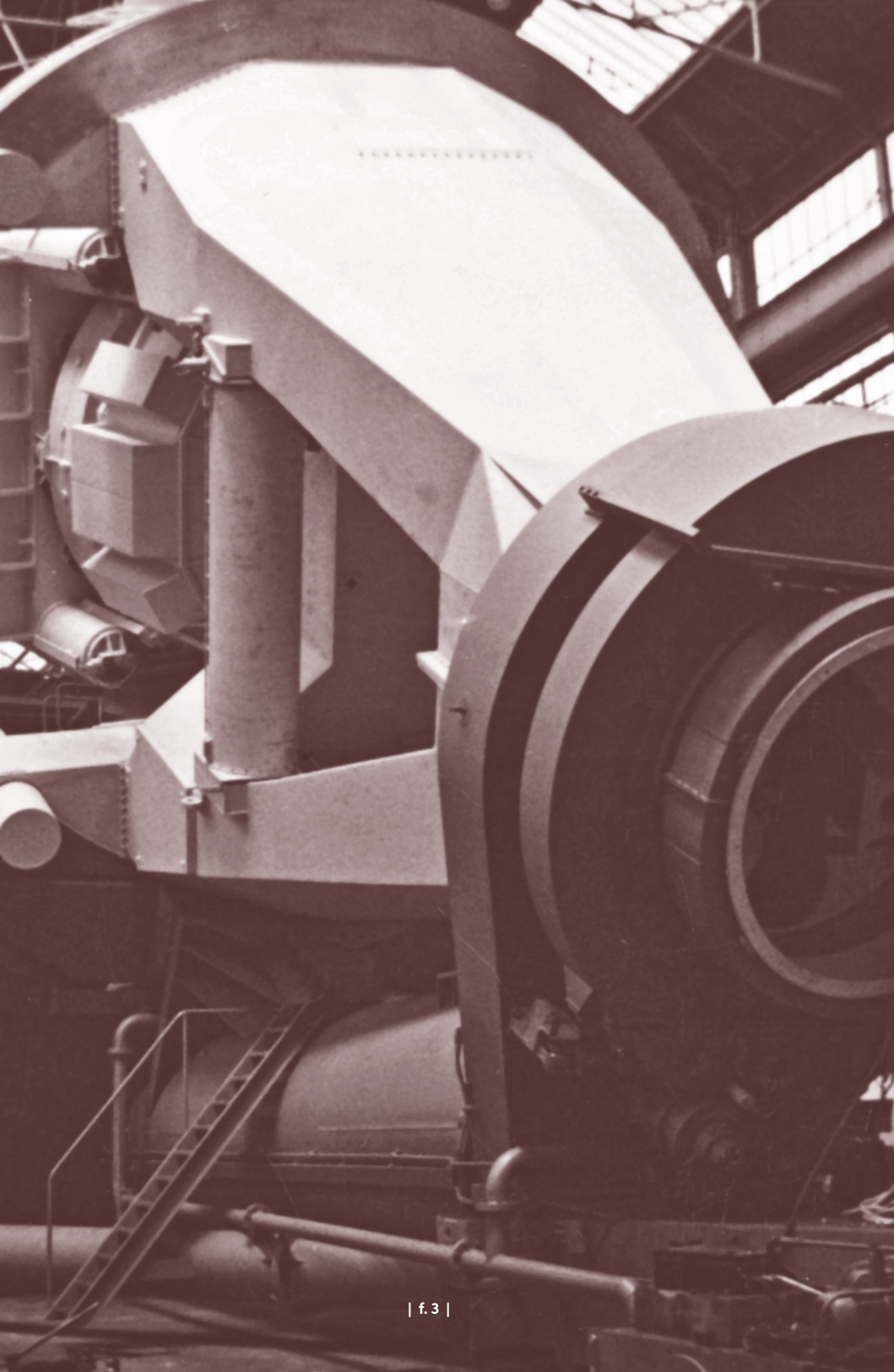
Estos acontecimientos marcaron un hito en las ciencias del espacio y la tecnología, cruzado además por la instauración de dispositivos culturales como el *Planetario*, que perpetuaban una promesa de modernidad y esplendor en medio del denominado “apagón cultural”.

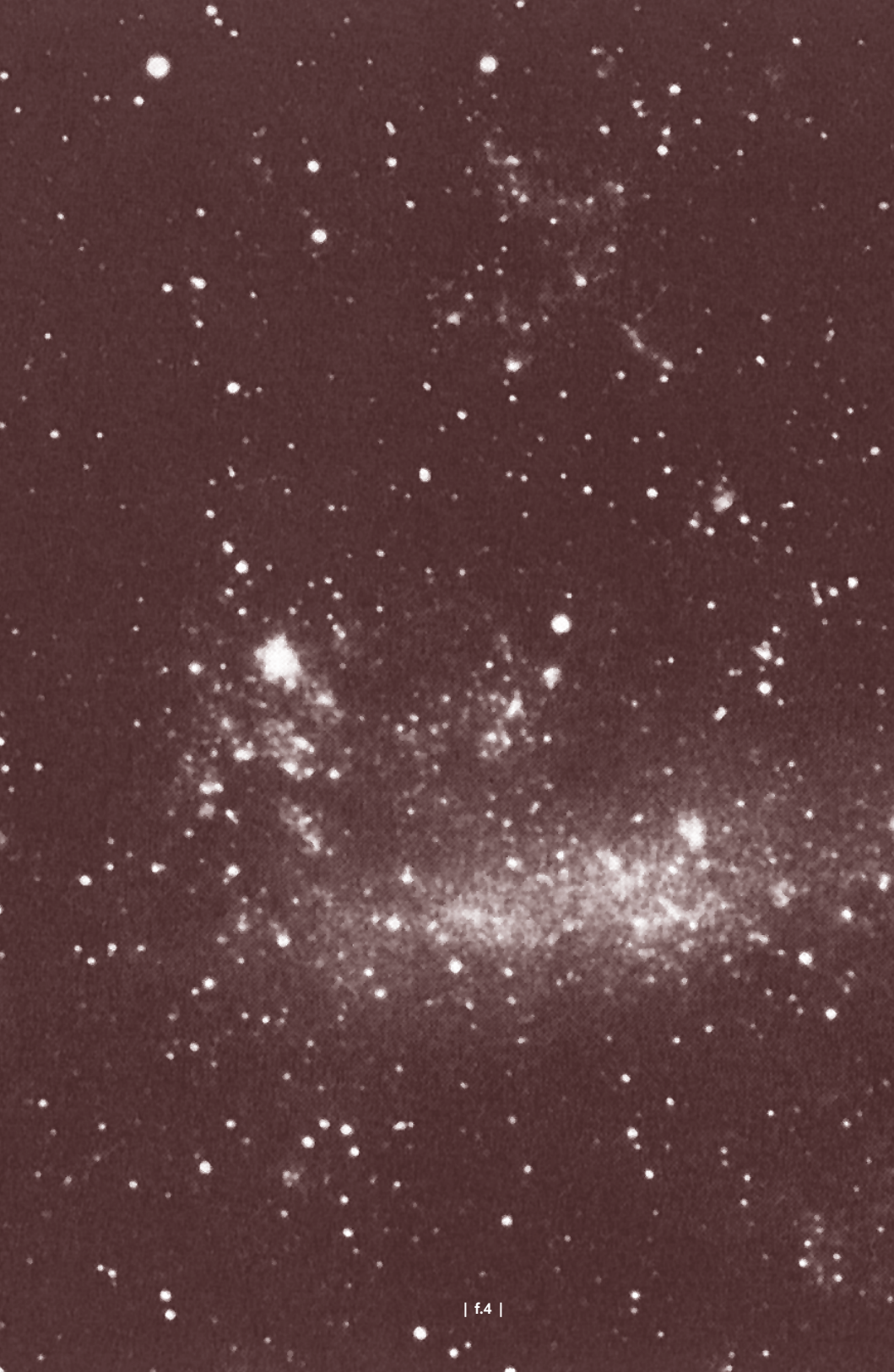
GLOBULAR (2016) fue una investigación de Renzo Contreras para optar al título en Diseño de la Universidad de Chile.

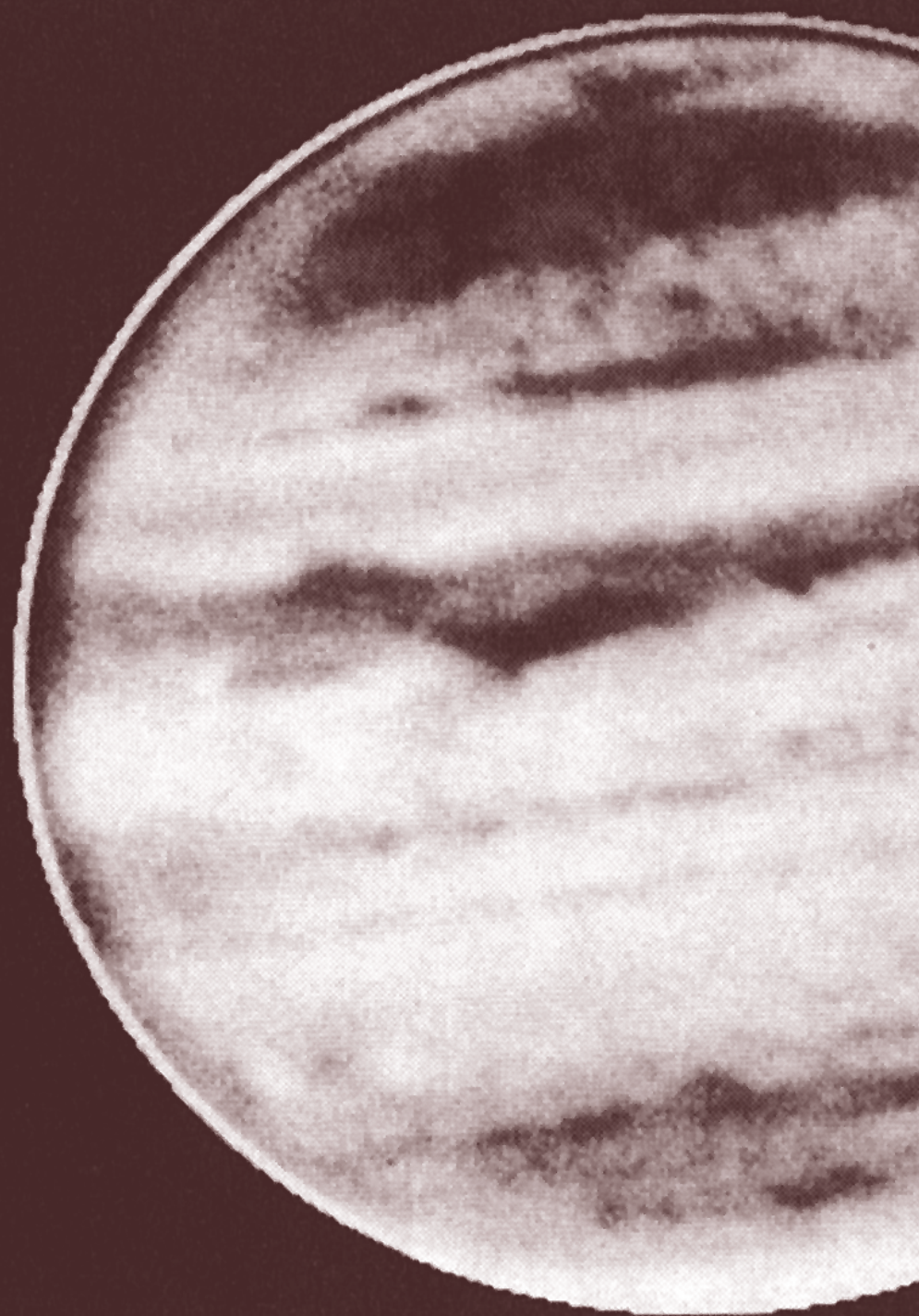
Las imágenes que siguen fueron aportadas por el archivo European Southern Observatory (ESO).
Fuente: <https://www.eso.org/public/chile/?lang>

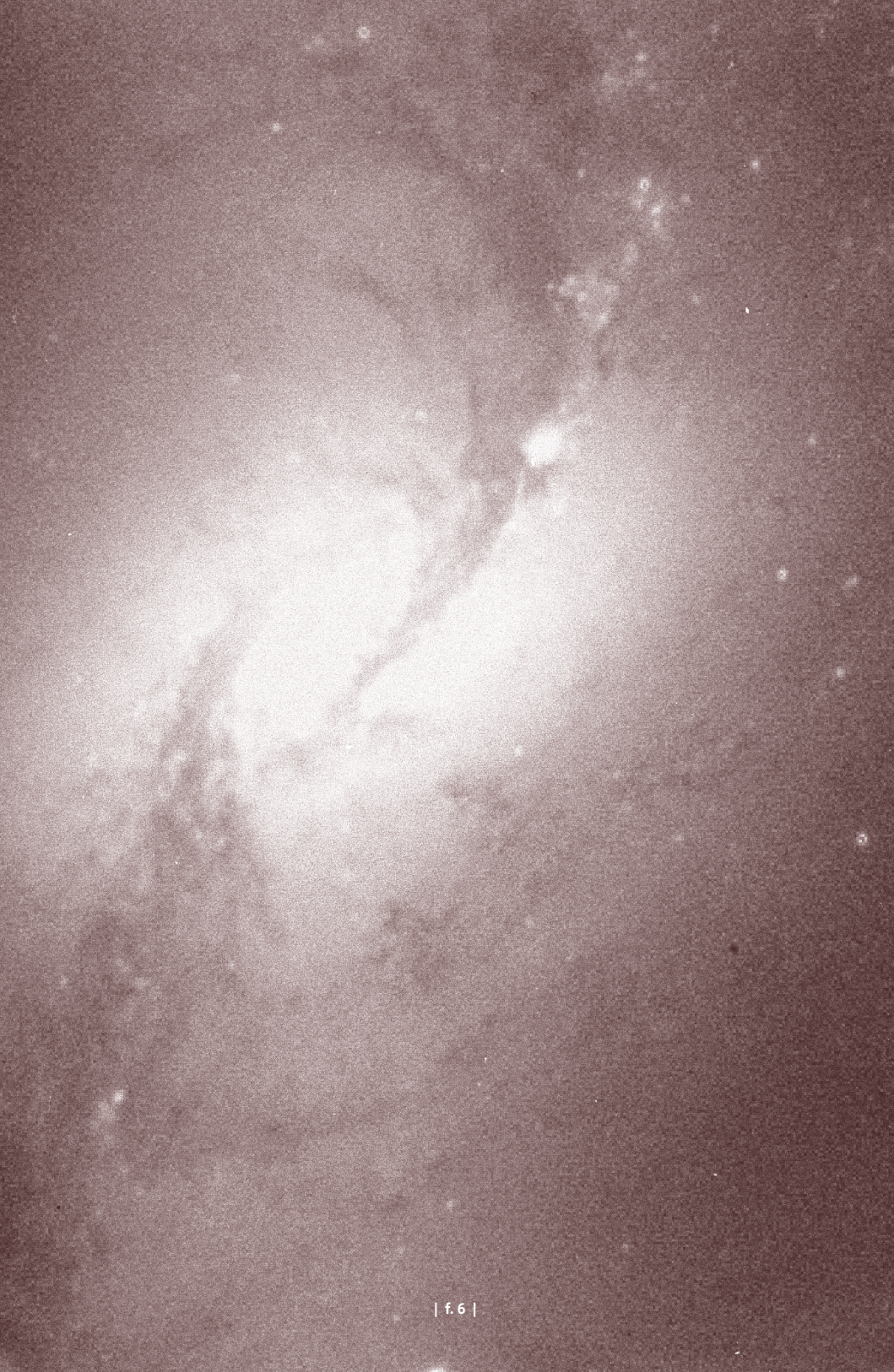


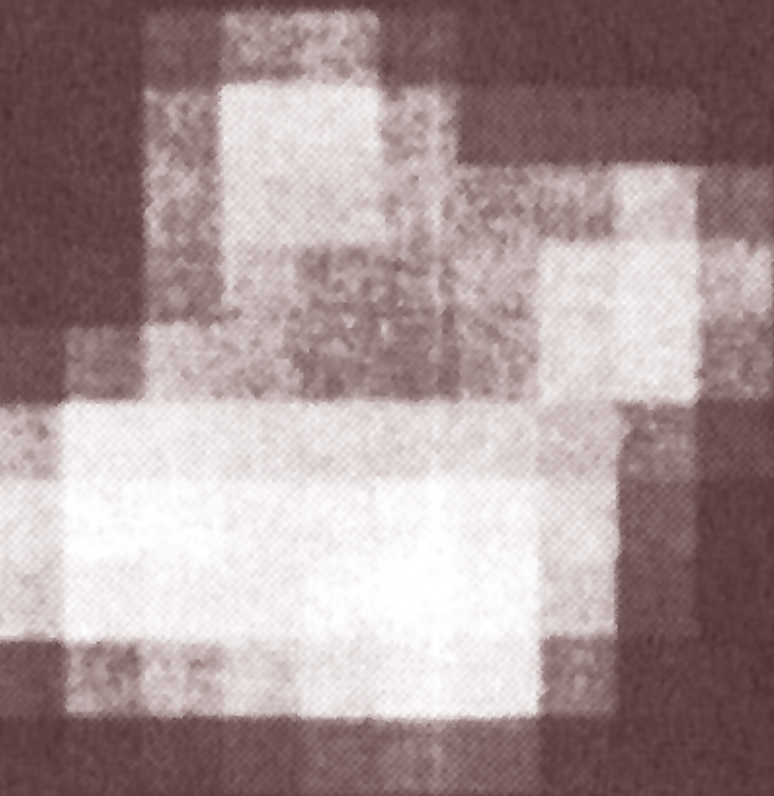


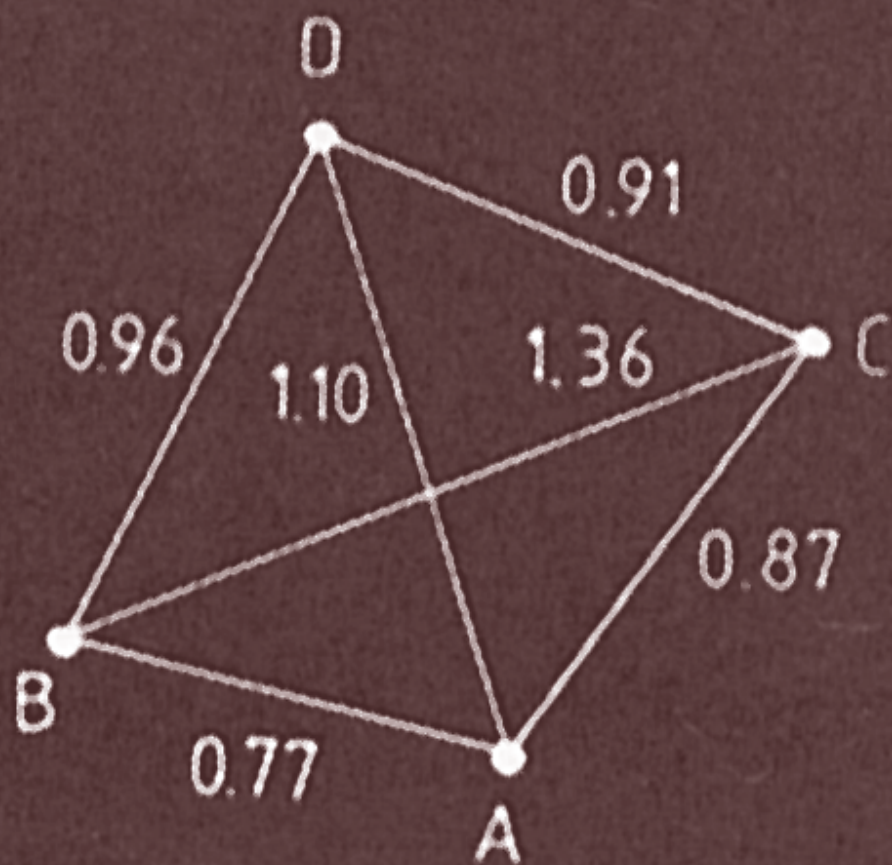


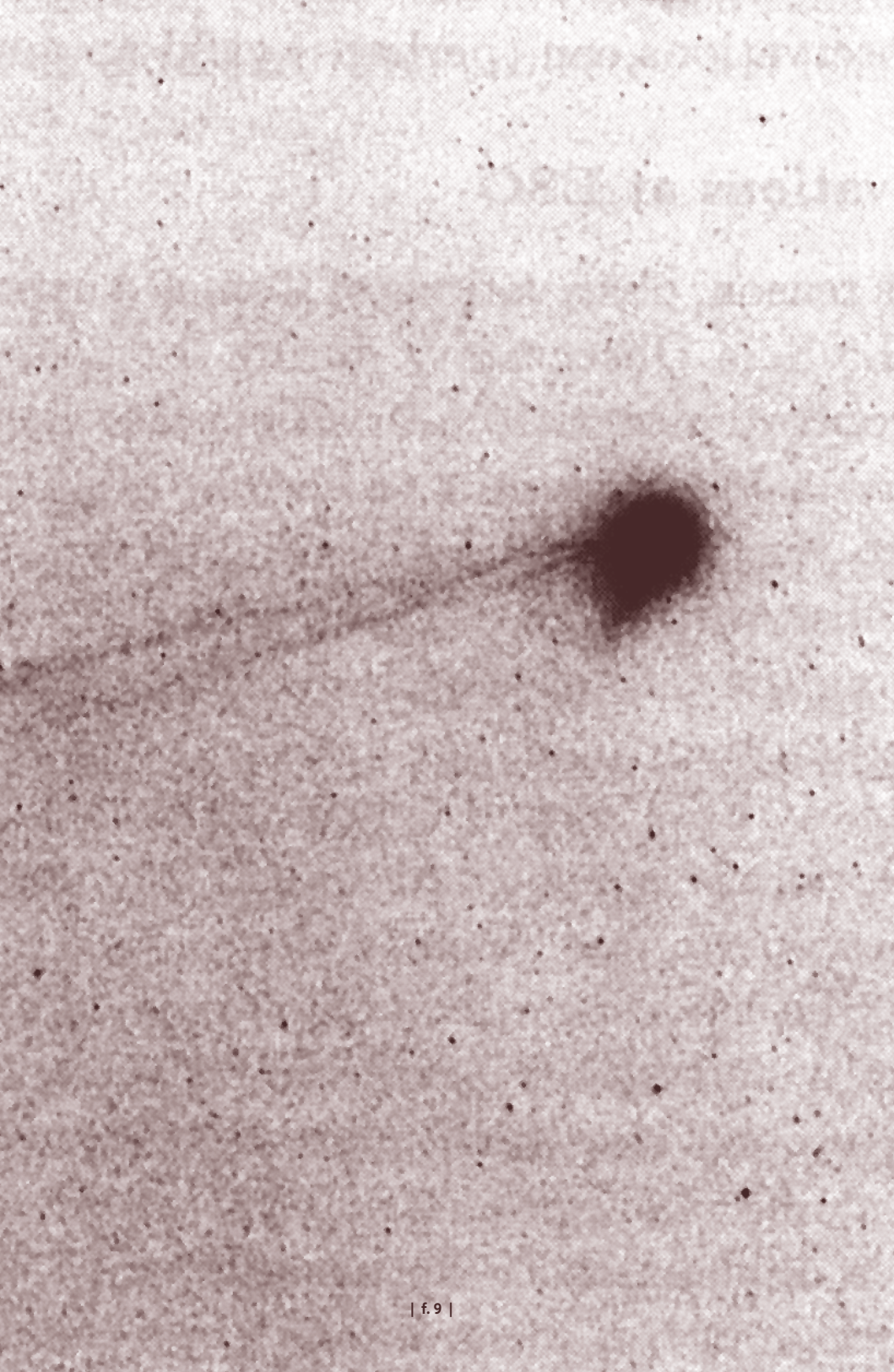












- ¹ Comet 1P/Halley with the wide-field CCD, 1986.
| Credit: ESO

- ² The ESO 0.5-metre telescope, which saw first light in December 1971 at the La Silla Observatory.
| Credit: ESO

- ³ The huge “horseshoe” mount for the ESO 3.6-metre telescope, during construction in 1973-1974.
| Credit: ESO

- ⁴ Last colour photo before the supernova explosion in LMC. This colour photo of the Large Magellanic Cloud (LMC) was obtained with a 6 x 6 camera mounted piggy-back on a large telescope at the ESO La Silla Observatory, on February 23 at UT 01:00, a few hours before the supernova exploded, 1987.
| Credit: ESO

- ⁵ This a very-short CCD exposure of the giant planet Jupiter, obtained with the NTT through an infrared filter with a passband near 1000 nm. At the time of the observation, Jupiter was only above the northern horizon at La Silla, 1999.
| Credit: ESO

- ⁶ This image shows the barred spiral galaxy NGC 1365 in the constellation of Fornax, 1990.
| Credit: ESO

- ⁷ The central area of a CCD image of the quadruply lensed quasar H 1413+117 (the Cloverleaf), obtained in red light on 8 March 1988 at the ESO/MPI 2.2 m telescope. The four images are clearly separated; they all belong to the same object, 1988.
| Credit: ESO

- ⁸ The geometry of the system. The four images of the quasar are called A, B, C and D, in order of decreasing brightness. The distances between them are indicated in arcseconds. (ESO Press Release eso8806; BW), 1988.
| Credit: ESO

- ⁹ Comet Austin develops an ion tail. This photo is a reproduction of a photographic plate, obtained with the ESO Schmidt telescope at La Silla in the evening of February 24, 1990 (Feb. 25.0 Universal Time).
| Credit: ESO

CANAL. Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales, corresponde a una publicación arbitrada, editada por el Programa de Estudios Visuales y Mediales del Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, de la Universidad de Chile. Se publica una vez al año y su objetivo es difundir y promover el pensamiento y los conocimientos en torno a la visualidad, la imagen y los medios, considerando para ello los objetos de lectura, escritura y documentación que derivan de los diversos ámbitos de la cultura contemporánea.

Para el desarrollo del proyecto editorial, los *Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales* se proponen avanzar en un programa de indexación anual, organizado sobre monografías temáticas que ayuden a orientar la discusión sobre áreas de problemas. Esta programación editorial persigue materializar una fuente de consulta para otros investigadores, creadores y estudiantes, quienes podrán utilizar estos cuadernos como un archivo y, además, como una plataforma de discusión.

Estructura editorial

La estructura editorial de *CANAL* propone cuatro formatos de publicación, éstos permanecerán vigentes para cada número a publicar, pero podrán presentarse con distintos énfasis en función de cada monográfico planificado por los editores.

1. Investigaciones

Incluye aquellas investigaciones en curso o terminadas (patrocinadas o financiadas por entidades nacionales o internacionales). Se priorizarán los artículos derivados de investigación básica, investigación-creación, tesis de magíster o doctorales, ponencias o comunicaciones a congresos.

2. Obras

Comprende actividades de creación asociadas a la implementación de obras, modelos, metodologías, laboratorios, curatorías, publicaciones, etc. De esta actividad se desprende la instalación y circulación de obras en un sistema de visibilidad institucional o no institucional.

3. Ensayos

Considera aspectos relevantes del pensamiento crítico y teórico, en forma de ensayos que ofrezcan una visión política sobre objetos de análisis específicamente contextualizados, y adecuadamente documentados según fuentes bibliográficas.

4. Documentos

Contempla archivos, documentos textuales y visuales, así como registros de un acervo historiográfico y/o epistémico de diversos contextos culturales. Estas materias promueven, además, la recuperación de documentos que han servido para generar obras de autor en otros ámbitos visuales y mediales.

Instrucciones de publicación

- Los autores deben ofrecer el material en formato de artículo, éstos deben ser originales e inéditos para el formato de Investigaciones y Ensayos.
- Los artículos recibidos serán evaluados por el comité editorial, quienes velarán por su pertinencia y calidad en primera instancia.
- Los artículos seleccionados serán, posteriormente, evaluados para su eventual aprobación por pares externos (*peer-review*).
- De ser necesarias se solicitarán correcciones y/o modificaciones.
- Los escritos e imágenes serán de exclusiva responsabilidad del autor firmante.

Restricciones

- Los artículos deben tener entre 3.000 y 6.000 palabras.
- Incluir resumen (*abstract*) de 300 palabras en castellano e inglés.
- Incluir 5 palabras claves (*keywords*) en castellano e inglés.
- El protocolo de referencias se aplicará bajo Manual de Estilo Chicago. Fuente: <http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>
- Las notas se incorporarán en superíndice al final de cada página.
- Las referencias bibliográficas se incorporarán al final del artículo en el siguiente orden: autor, título, ciudad de publicación, editorial y año de publicación.

Gestión de imágenes

- Presentar como máximo 10 imágenes para seleccionar.
- Resolución de 300 dpi (idealmente tiff o jpg). Los gráficos o diagramas deben presentarse en formato vectorial (eps).
- Los elementos como diagramas, dibujos y fotografías deben incluir breve reseña explicativa.
- Adjuntar el nombre del autor o fuente de referencia en un archivo Word separado.
- Las imágenes deben contar con la autorización para ser publicadas y su gestión será de exclusiva responsabilidad del autor firmante.

Autores

- Cada autor debe adjuntar un breve currículo académico de no más de 150 palabras en castellano e inglés. Éste debe incluir estudios universitarios y postgrados, proyectos relevantes y filiaciones a instituciones universitarias.

Convocatoria al número 2

Publicación en el primer semestre 2018

Plazo para el envío de artículos

30 de octubre de 2017

Más información en:

<http://estudiosvisualesymediales.uchilefau.cl/>

CANAL es una publicación editada por el Programa de Estudios Visuales y Mediales del Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, de la Universidad de Chile

Sitio Web

<http://estudiosvisualesymediales.uchilefau.cl/>

Correo electrónico

programa.evym@uchilefau.cl

Dirección

Portugal 84, Santiago de Chile
Código Postal 8331051

Teléfono

(562) 29783042

Patrocina

Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile
Dirección de Creación Artística (DiCREA)
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID)

Colabora

Área de Nuevos Medios, Departamento de Fomento e Industrias Creativas, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)

Publicación financiada por el Programa de Apoyo a la Productividad Académica, PROA VID 2016, Universidad de Chile



Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Editor general

Dr. Cristián Gómez-Moya
Departamento de Diseño,
Universidad de Chile

Editor asociado

MFA. Diego Gómez Venegas
Departamento de Diseño,
Universidad de Chile

Comité científico

Dr. Joaquín Barriendos
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México

PhD. Carolina Gainza

Escuela de Literatura Creativa,
Universidad Diego Portales

PhD. Lev Manovich

The Graduate Center,
The City University of New York

MSc. Mario Marchant

Departamento de Arquitectura,
Universidad de Chile

PhD. Eden Medina

Department of History,
Indiana University, Bloomington

Dr. Daniel Opazo

Departamento de Arquitectura,
Universidad de Chile

MSc. Casey Reas

Department of Design Media Arts,
University of California, Los Angeles

Lic. Hugo Rivera-Scott

Departamento de Diseño,
Universidad de Chile

Registro de Propiedad Intelectual

Nº 279.292

ISSN

0719-8825 | versión impresa

0719-8833 | versión electrónica

© de los textos: las/os autoras/es

© de las imágenes: las/os autoras/es

© de las tipografías: Aspira y Adobe Garamond Pro

Diseño editorial

cgm + elissetche | estudio

Santiago de Chile, 2017

Impreso en MAVAL SPA.

CUADERNOS DE ESTUDIOS VISUALES Y MEDIALES

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
DEPARTAMENTO DE DISEÑO

DOSSIER

MÁQUINAS ARQUEOLÓGICAS

ARCHAEOLOGICAL MACHINES

PROGRAMA
ESTUDIOS

VISUALES
MEDIALES