

Vilém Flusser
Sobre el arte



El seminario de Vilém Flusser está formado por una selección de textos que presentan el pensamiento y los escritos de Flusser sobre el arte, y ofrecen un panorama de los conceptos metodológicos e históricos más importantes, característicos de la amplia variedad de temas sobre los que Flusser trabajó. También incluye un texto de presentación de Silvia Wagnermaier, coordinadora del Archivo Flusser, y un texto de reflexión sobre su teoría, elaborado por Siegfried Zielinski. El seminario se completa con una interesante selección de fragmentos de vídeos de conferencias de Flusser, que destaca momentos clave de su pensamiento. Este seminario ha sido posible gracias a la colaboración de MECAD/ESDi y UNESCO con el Archivo_Vilém_Flusser de Colonia. Seminario: a partir del 28 de octubre de 2004

Archivo Vilém Flusser

En virtud del generoso gesto de Edith Flusser, el legado de Vilém Flusser (1920-1991) fue cedido y se encuentra en la Media Art Academy de Colonia desde octubre de 1998, con objeto de ser conservado e investigado. El archivo contiene cerca de 2.500 manuscritos de sus publicaciones, ensayos y correspondencias, así como sus libros. Estos textos están sobre todo en alemán, pero también en portugués, inglés y francés. Mediante un sistema de búsqueda de aproximadamente 180 keywords es posible realizar investigaciones específicas. La obra en varios idiomas y heterogeneidad de Flusser se completa con su viaje a la biblioteca, una amplia documentación en vídeo y audio de sus entrevistas, diálogos y conferencias, la literatura secundaria, así como tesis y tesis de doctorado, cada vez más frecuentes. El legado deberá estar disponible, en el futuro, también en Internet. Actualmente, ya es accesible para la Media Art Academy y para los interesados (martes y jueves, de 12 a 19 h). Para más información: <http://weblogs.khm.de/flusser>

VILEM FLUSSER: Breve introducción sobre su filosofía sobre los medios de masas

Este texto fue escrito originalmente para la conferencia de Siegfried Zielinski en Boston, durante el Seminario sobre Flusser en el Goethe Institute, entre los días 26 de febrero y 4 de marzo de 2004. Ha sido revisado y ligeramente modificado para la primera publicación.

Vilém Flusser es un pensador que ha adquirido mucho significado para el estudio sobre el vínculo entre la cultura y las tecnologías, particularmente las tecnologías de la comunicación. Pero no fue ese el único campo en el que trabajaba. Su pensamiento es sumamente rico y variado. Escribió y discutió sobre la historia cultural, la filosofía del lenguaje y la religión, así como sobre la crítica cultural, el diseño, la arquitectura, la economía política, y la ética. Pero después de *Posthistoria* (2), que se publicó en 1983, su filosofía sobre la fotografía y otros medios técnicos se convirtió en el punto central de su obra y su difusión internacional. La mayoría de sus monografías entre 1983 y 1991 tocaban el tema central de la comunicación en las condiciones de las tecnologías electrónicas avanzadas, incluidos los aparatos ya clásicos (cinema, vídeo), y el ordenador digital.

.Queremos plantearnos ahora un meta-nivel: ¿por qué se ha convertido Flusser en un ser fascinante, sobre todo para los jóvenes académicos, intelectuales, artistas y diseñadores del mundo entero? Intentaré dar una respuesta dividida en tres aspectos:-
-Su enfoque teórico y metodológico de la esfera de las tecnologías de la comunicación no estaba encerrada en límites rígidos ni deterministas. No era apocalíptico, pero tampoco representaba un utopismo ingenuo. Su pensamiento cabía en límites blandos, lo que equivale a porosos, elásticos, pluriculturales. Conceptualizaba la complejidad de los procesos culturales en términos de interdependencias fuertes, dialécticas en el verdadero sentido de la palabra. En una de sus últimas entrevistas, concedida al escritor alemán Florian Rötzer, lo formuló en una figura retórica típica: “Estamos realmente generando nuestros instrumentos y a través de ellos, estamos generando el mundo, pero también es cierto que esos instrumentos se vuelcan para golpearnos y generarnos a nosotros”. (3)--Flusser planteaba primordial y vehementemente una relación hacia el mundo que podría llamarse experimental. Para él, los medios técnicos habían sido una acumulación, un tesoro de posibilidades (o mejor aún, de potencialidades), que debían explorarse permanentemente, pues cada día eran novedosas. La mejor manera de describir su actitud general es mediante la cita de una novela que Flusser admiraba. En el primer volumen de su novela épica, *The Man Without Qualities* (El hombre sin atributos), Robert Musil escribía al inicio de su capítulo 4: Para pasar exitosamente por puertas abiertas, hay que respetar el hecho de que tienen marcos sólidos. Este principio, que el viejo profesor siempre había respetado en su vida, no es más que un requisito del sentido de la realidad. Pero si hay un sentido de la realidad –y nadie duda de su justificación para existir– también debe haber algo que podríamos llamar un sentido de la posibilidad. Todos los que lo tienen no dicen, por ejemplo, ha sucedido esto o aquello, o sucederá, o debe suceder aquí; por el contrario, inventan: esto o lo otro

podría, debería, supuestamente ocurriría en este caso. Si se les dice que algo es como es, piensan: bueno, también podría ser de otra manera. De forma que el sentido de la posibilidad puede definirse como la capacidad de concebir todo lo que podría haber, y no darle más importancia a lo que es que a lo que no es. (4)--Estrechamente relacionado con todo esto está su concepto histórico-filosófico, definitiva y profundamente arraigado en su propia experiencia biográfica y la experiencia colectiva del pueblo judío. En su autobiografía escribió: “ Zukunft ist ein sich-Verwirklichen, Vergangenheit ein Unwirklich-Gewordensein ”.(5) (El futuro es la realización de uno mismo, mientras que el pasado es haberse convertido en irreal.)

II. Para acercarme un poco más a la filosofía de Flusser sobre los medios, me gustaría centrar nuestra atención en un aspecto que destacó, de diferentes formas, una y otra vez en sus conferencias y escritos: su antropología de las técnicas culturales . En relación con las capacidades de la expresión cultural, es posible hacer una diferenciación entre cinco pasos/saltos/épocas en la historia cultural:

4 D-> orientación espacial/temporal en el mundo real de cosas/objetos en movimiento

3 D-> arquitectura, escultura, monumentos, artefactos

2 D-> imagen (Bild)

+ clásica, pictórica (imaginativa)

+ imagen técnica (teórica, conceptual)

1 D-> texto lineal, escritura con el código alfanumérico

0 D-> la dimensión-cero, números puros, algoritmos

Flusser conceptualizaba este desarrollo antropológico en una doble vertiente. Lo veía sincrónicamente, pues consideraba que todas esas dimensiones coexisten en la historia con distintas distribuciones de poder y eficacia. Y edificó su antropología diacrónicamente, como un proceso de reducción, desde la percepción de la complejidad de la realidad en cuatro dimensiones, hasta la dimensión-cero del código binario. Pero en cada paso de su evolución, el ser humano no solo perdió algo. Cada paso también significa nuevas capacidades y cualidades. Esto resulta particularmente cierto en cuanto a la dimensión-cero, en la que hace una clara diferenciación entre los conceptos apocalípticos, para los que el cero es un punto teleológico en fuga. Para Flusser, esta dimensión-cero es un pasaje a través del cual se edifica una relación o una actitud hacia el mundo, y en el que se produce un cambio importante de los paradigmas: de la subjetividad se pasa a la proyectividad. A Flusser le gustaba tomar términos individuales en serio y con frecuencia los analizaba etimológicamente. A él, las raíces de la proyección lo hacían retroceder al verbo latino proicere , que significa tirar hacia afuera, hacia abajo o hacia adelante, lo que denota una acción constructiva. Tiene también el significado de proyectar en el sentido de modelar y modificar la forma de algo. Un proyector no es solo una máquina que lanza imágenes, es también un planificador, un diseñador. En los inicios de la era moderna, que fue una y otra vez una importante referencia implícita para Flusser, estos matices connotativos se expresaron con gran fuerza en las prácticas experimentales de los alquimistas. La etapa más elevada de la transmutación desde una materia básica hasta el metal preciado y precioso, brillante, se llamaba proiectio.

II. Los procesos de transformación que más le interesaban iban desde el mundo objet(ivo) al código binario. Analicemos cuidadosamente sus argumentos, a modo de ejemplo y paso a paso, planteados en la conferencia sobre la crisis de la linealidad (6) que ofreció en el Museo de Bellas Artes de Berna, Suiza, en marzo de 1988.1. Desde 4D/3D, del objeto (en movimiento) a la imagen estática: “Se puede cazar un pony más eficazmente si primero se realiza una imagen de dicho pony” (pintura rupestre). Generar una imagen de algo es primordialmente un acto de creación a distancia. Hay que alejarse del objeto, hay que apartarlo para poder verlo, pintarlo o dibujarlo. La imagen se convierte en una orientación (un plan) para una actividad futura [Handel n], y recibe un status pragmático. Los pictogramas encadenados, lineales de la escritura jeroglífica pueden interpretarse como un primer paso lógico hacia el texto lineal (al perderse la confianza en las imágenes). Por otra parte, la creación de una imagen es un proceso de generar el mundo, y más precisamente un mundo de ilusión/ Schein . Como imagen, “el mundo ha dejado de ser una oposición/resistencia contra la que chocamos, ahora se está convirtiendo en una apariencia/fenómeno [Erscheinung] que observamos”. La habilidad o capacidad que le corresponde es la de la imaginación/fantasía, una fuerza para lograr que algo sea claro, evidente, vívido [anschaulich]. La imagen se lanza desde adentro hacia el mundo exterior, convirtiéndose, así, en un fenómeno de ex-istencia .

2. Según la lógica de la modernidad, de las ciencias modernas, del arte moderno, este paso no es suficiente para formular reglas claras/inequívocas para la acción. Las imágenes dejan demasiado espacio abierto para la interpretación. Constituyen principalmente una relación mágica con el mundo. “ Sie stellen sich vor die Gegenstände, anstatt sie vorzustellen.” [Se presentan frente a los objetos en lugar de mostrárselos/presentárselos.]

De manera que, con la modernidad, nos movemos hacia un proceso de transcodificación de la superficie en la línea con ayuda de signos fonéticos y su organización en hileras de letras. Se originan y generan textos a través de la crítica de las imágenes. Para Flusser, el texto y la linealidad son la misma cosa. Con el alfabeto y su organización lineal como texto, “el mundo objetivo ya no se percibe como el hecho/hechos de un caso, sino como un conjunto de procesos lineales”. La crítica alfabética de las imágenes desemboca en algo que hemos aprendido a llamar la conciencia histórica .

3. Con el salto científico o el paso hacia la técnica cultural del código binario (desde 1 D a 0 D) ambos están cayendo en crisis: tanto el texto lineal, como nuestra conciencia y el concepto de la historia. Flusser lo ve como un proceso de puntualización, Zerbröselung /fractura, de atomización. “Mientras que las letras están enrollando la superficie de la imagen en líneas, los números están dividiendo esas superficies en puntos e intervalos.” Para él, la computación como forma de pensar en números es un “pensamiento formal, totalmente abstracto” (lo más lejos posible del mundo objetivo). “Para procesar un código que consiste de puntos e intervalos se requiere un tipo de imaginación/fantasía que no ha existido nunca antes: una imaginación para la programación” (una imaginación capaz de programar). Para evitar malos entendidos, porque Flusser hablaba siempre con mucho entusiasmo de este tipo de imaginación: él mismo solo podía imaginar dentro de las

formas tradicionales de la imaginación; no fue capaz de programar (nada). Con este tipo de nueva imaginación no conecta algo de forma automática, como un Nirvana computerizado. Pero comprende sus argumentos explícitamente como una yuxtaposición frente al pesimismo cultural (Kulturpessimismus). Plantea que, al pasar por la dimensión-cero, perdemos mucho, perdemos casi todo lo que resultaba tan valioso para nosotros en la tradición europea de la Ilustración, de la conciencia crítica, casi todo con lo que nos identificamos. Pero potencialmente, ganamos mucho –a lo mejor, hasta algo que todavía somos incapaces de nombrar. En 1989, se dirige de la manera siguiente a los nietos y nietas: Tras el teclado en que teclean hay un mundo de partículas. Y ese mundo es el campo de posibilidades, que puede lograrse. Cada vez que se toque una tecla, se puede imprimir una forma al caos absurdo de esta coincidencia compuesta de ceros y de unos, se puede informar ... De este caos surge una aventura tras otra, que aparece en la pantalla... a gran velocidad, en permanente cambio, cambiante . Esto último es muy importante para el concepto antropológico de Flusser. De repente se vuelve teleológico (y su argumento es también muy lineal): con la imaginación de la programación (nuevamente, als Einbildungskraft como modo especial de imaginación), “la gente ha alcanzado la meta a la que aspiraba desde el principio: el código digital es el método más perfecto para cambiar al mundo de la manera que uno quiera (cazar ponis perfectamente)”. A lo que, algunas veces, hubiera agregado: solo el mundo que se haya proyectado, por supuesto.

IV. Resulta demasiado fácil caracterizar como optimismo cultural la filosofía de Flusser sobre los medios. Pero, al contrario de otros filósofos contemporáneos, profundamente afectados por la violencia del contexto histórico, no era de hecho un pesimista cultural. Después de la experiencia ontológica de Auschwitz, nada podía ser peor para él. Después de ver lo que los seres humanos eran capaces de hacer, Flusser creía en la posibilidad de que las máquinas podrían hacerlo mejor, por lo menos no hacerlo peor. Su filosofía sobre los medios, al igual que todo su pensamiento, está profundamente arraigada en un concepto ético de la responsabilidad por los demás y en el diálogo con los que no son idénticos a nosotros. Este concepto nos resulta familiar a través de los escritos de otros filósofos judíos como Martin Buber o Emanuel Levinas. Flusser amplió sus ideas sobre la responsabilidad al integrar un concepto muy específico de la proximidad. “Cuanto más cercana una persona –en el espacio, en el tiempo, en el asunto temático– mayor es mi responsabilidad por él/ella y por mí mismo.” Flusser corre el riesgo y utiliza el término religioso Nächstenliebe (amor por el prójimo) para nombrar esta actitud. En una verdadera consecuencia paradójica y en una yuxtaposición típica, estaba agregando una vibración adicional al prefijo en “tele-mática” o “tele-comunicaciones”, interpretado generalmente en el sentido de crear una distancia. La tele-mática, la combinación de comunicaciones electrónicas a través de la distancia, las máquinas y los programas conectados, es para él una posibilidad y una oportunidad de acercar más unos y otros – divorciados en la realidad– al asumir la responsabilidad por el otro, aunque ese otro viva a miles de kilómetros de distancia y en un contexto cultural completamente distinto. Aunque para Flusser, una condición previa para la creación de esa nueva proximidad con ayuda de instrumentos y sistemas técnicos signifique que no haya una relación de ignorancia, sino una relación de competencia mutua.

CON UN GESTO FILOSÓFICO SINGULAR

Esta selección de textos (1) intenta presentar a la vez el pensamiento y los escritos de Flusser sobre el arte, y dar una panorámica de los conceptos metodológicos e históricos más importantes, característicos de la amplia variedad de temas sobre los que Flusser trabajó. Aunque Flusser señale constantemente la importancia de la “epoche” (2) para el pensamiento filosófico en general, y trabaje por lograr para sí mismo un punto de vista de observación distante, lo hace solo para poder volver a escribir, conferenciar y enseñar de manera comprometida. Como si estuviera repitiendo metodológicamente la experiencia horrible de su juventud, cuando la emigración y la pérdida de toda su familia lo arrancó de sus vínculos emocionales y lo lanzó a un terreno carente de raíces, hasta que activó su compromiso político como escritor filosófico en São Paulo (3), Flusser unifica el pensamiento analítico abstracto con los requerimientos concretos de la vida cotidiana. Lo que Flusser ansiaba, después de todo, era “una nueva imaginación”. Este ensayo introduce la concepción de Flusser sobre el desarrollo antropológico y tecnológico, y describe la diferencia entre las imágenes tradicionales –que muestran objetos en superficies bidimensionales– y las imágenes técnicas: computaciones de conceptos. El texto de Siegfried Zielinski sobre la filosofía de los medios de Flusser nos ofrece no solo una explicación de dichos conceptos y un análisis de sus métodos en general, sino que también contextualiza la importancia de Flusser para los teóricos y los activistas de los (nuevos) medios y las (nuevas) artes mediáticas. “Art and Politics” (El arte y la política) presenta dos modelos diferentes de arte. Flusser utiliza a menudo modelos basados en el análisis etimológico o histórico y los presenta en una oposición dialéctica.

Los ensayos sobre Nancy Burson y Andreas Mueller-Pohle son ejemplos de la teoría aplicada. “Exile and Creativity” (El exilio y la creatividad) es –aparte de los fenómenos geográficos– un llamado a la búsqueda voluntaria de lo improbable: abandonar lo habitual (e.g. la posición del sujeto) para realizar o incluso crear lo que antes no se percibía (4). Este ensayo destaca la idea de Flusser del “proyecto” como una posibilidad para dejar atrás la subjetividad. (5) Con su trabajo sobre los gestos, ya a mediados de los años setenta, Flusser intentaba dejar atrás el proceso actual de la abstracción, concentrándose en su propia obra filosófica sobre la concreción del cuerpo y sus movimientos, que ha estado siempre relacionada con la mediación y la abstracción (6). Flusser crea y vuelve a crear un “punto sin retorno”, inventa modelo tras modelo para lograr áreas de contacto (interfaces) entre lo abstracto y lo concreto, las ciencias y las humanidades –y esto, nunca sin una dimensión ética (7). La creación de Vampyrotheuthis infernalis” (8) y sus ensayos sobre una “dermatología” diferente, no son más que algunos de los ejemplos que se destacan en lo característico de su obra: salir de las extensiones de la ciencia para alcanzar excursiones en la ficción. La selección de fragmentos de vídeos destaca momentos del pensamiento y se reduce a un claro reconocimiento: que el diálogo se basa en el reconocimiento del otro, no solo por la responsabilidad que tenemos hacia el otro/el vecino, sino también porque nos volvemos concientes de las limitaciones de nuestra propia competencia.

LA NUEVA IMAGINACIÓN

Vilém Flusser es un pensador que ha adquirido mucho significado para el estudio sobre el vínculo entre la cultura y las tecnologías, particularmente las tecnologías de la comunicación. Pero no fue ese el único campo en el que trabajaba. Su pensamiento es sumamente rico y variado. Escribió y discutió sobre la historia cultural, la filosofía del lenguaje y la religión, así como sobre la crítica cultural, el diseño, la arquitectura, la economía política, y la ética. Pero después de *Posthistoria* (2), que se publicó en 1983, su filosofía sobre la fotografía y otros medios técnicos se convirtió en el punto central de su obra y su difusión internacional. La mayoría de sus monografías entre 1983 y 1991 tocaban el tema central de la comunicación en las condiciones de las tecnologías electrónicas avanzadas, incluidos los aparatos ya clásicos (cinema, vídeo), y el ordenador digital.

El *Homo sapiens* posee una curiosa capacidad de retratar el mundo, que puede observarse en las paredes de las cuevas. Más recientemente está surgiendo otra capacidad: la de hacer cuadros a partir de cálculos. Esto puede verse en las pantallas de los ordenadores. Aunque las dos capacidades se manifiesten en la forma de cuadros, debe hacerse una diferenciación entre una y otra. De lo contrario, corremos el riesgo de no comprender nuestra revolución cultural. El objetivo de este artículo es el de ayudarnos a realizar esta diferenciación.

Para hacer un retrato del mundo, hay que alejarse de él. El problema reside en hacia dónde ir. La respuesta es fácil: de un lugar a otro. Por ejemplo: si se quiere hacer el retrato de un pony –como hacían en la Dordoña– hay que dar un paso atrás y subirse a una colina. Pero esta no es la respuesta completa. La experiencia nos dice que no lo es. Cuando hacemos un cuadro –cuando lo imaginamos–, nos alejamos del mundo y entramos en nosotros mismos. Esto no es realmente un lugar, es un no-lugar. La imaginación es nuestra capacidad de alejarnos del mundo hacia ese no-lugar. (Esta no es una explicación, es solo una descripción, porque es prácticamente imposible explicar cómo lo hacemos.) De manera que, cuando hacemos un cuadro, ya no estamos dentro del mundo (ya no in-sistimos), sino que estamos fuera del mundo (ex-istimos). Nos hemos convertido en sujetos de un mundo objetivo.

Es una situación incómoda, ya que nuestros brazos no tienen la longitud necesaria para abarcar el abismo entre nosotros y el mundo. Ya no podemos apresar y manejarlo. El mundo ya no nos es manifiesto, se ha hecho aparente. Ya no está compuesto por objetos con los que tropezamos. Está compuesto ahora por fenómenos que miramos. ¿Y por qué nos habremos metido en una posición tan incómoda? ¿En una posición de duda, de alienación? Lo hemos hecho para ver el mundo como un contexto. Para ver el bosque, y no tener que tropezar más con árboles individuales. ¿Y qué ventaja hay en ver contextos? Podemos dar un paso atrás hacia el mundo, apresar y manejarlo mejor que antes, según el contexto que hemos visto. La imaginación es un *réculer pour mieux sauter* (recluir para saltar mejor), y los cuadros son tablas de orientación para apresar y manejar el mundo mejor. (Una contribución a la crítica artística.)

Puede impugnarse lo que acabo de decir. ¿Será verdad que las pinturas rupestres de

Lascaux no son más que modelos para la caza? ¿Y qué decir de cuadros como los realizados por Malevich: son realmente modelos para apresar y manejar el mundo? Este artículo no entrará en esa discusión. Su contenido no es criticar cuadros, sino hacer una diferenciación entre la imaginación que acabamos de describir y una nueva imaginación. Pero se impone un comentario adicional. Imaginar –alejarse del mundo y entrar en la existencia– no es suficiente para hacer un cuadro. De alguna manera hay que fijar lo que se ha visto –por ejemplo, en una pared o en una tela– y, de alguna manera, hay que codificarlo para que tenga algún sentido para los demás. En otras palabras: hay que nutrir una memoria con nuestra imaginación, hay que hacerla intersubjetiva. Pero esos son problemas técnicos relacionados con la producción de cuadros. El problema para nosotros no es la producción de cuadros, sino dos formas distintas de imaginación.

La nueva imaginación es la capacidad de hacer cuadros a partir de cálculos. La mayoría de nosotros no tenemos ninguna experiencia con este método, por lo tanto, no podemos manejar aquí conceptos elegantes como “existencia” y “subjetividad”, como hacíamos con la vieja imaginación. Ante esta falta de una experiencia concreta, esos términos pierden significado. Entonces debemos describir lo que hace la gente que sí posee esa nueva imaginación. Se sientan frente a un aparato equipado con un teclado y una pantalla, aprietan las teclas y aparecen cuadros en su pantalla. ¿En qué se basan, y por qué hacen esto? Son las mismas preguntas que hacíamos sobre la vieja imaginación. En ese caso las respuestas eran: las personas se basan en la “existencia” –en la subjetividad– y hacen lo que hacen –cuadros– para apresar y manejar el mundo mejor. Las personas con sentido común –los reaccionarios– darán las mismas respuestas en el caso de la nueva imaginación, pues para ellos, no hay realmente nada nuevo bajo el sol. Pero el asunto no es tan sencillo.

La vieja imaginación produce cuadros del mundo. Pero no son modelos claros y definidos. Pueden conducir a un apresamiento y manejo confundidos –mágicos– del mundo, por lo que hay que aclararlos. Es por eso que se inventó la escritura... hace unos tres mil años. El objetivo de la escritura es explicar –contar– los cuadros, es ‘describirlos’, lo que permitirá apresar y manejar el mundo ordenadamente –correctamente. Pero la escritura es lineal, sigue el orden de la línea. Se ha descubierto que esa no es siempre la manera correcta de apresar y manejar el mundo. Las órdenes lineales, igual que la lógica clásica o las explicaciones causales, no siempre describen el mundo adecuadamente. Por eso, hace unos trescientos años, se cortaron las líneas de la escritura en puntos e intervalos: se inventó el cálculo. El objetivo del cálculo es el de permitir un apresamiento y un manejo minuciosamente exactos del mundo. Uno de los resultados del cálculo son esos aparatos con teclas que utilizan los que poseen la nueva imaginación. Por consiguiente, todo indica que lo que tenemos aquí es una especie de bucle: primero, imágenes producidas por la vieja imaginación han sido analizadas en líneas por la escritura; luego, esas líneas han sido analizadas en puntos por el cálculo; y ahora esos puntos están siendo re-sintetizados en imágenes por la nueva imaginación. Ese bucle se ha demorado tres mil años en desenvolverse, y de hecho, es idéntico a la civilización occidental. ¿No es cierto que los que poseen la nueva imaginación se sientan en algún lugar fuera de la civilización occidental –podríamos decir que detrás de ella– y que hacen lo que hacen para restaurar la magia prehistórica? Estas no pueden ser las respuestas correctas a nuestra pregunta. Debe analizarse el asunto más profundamente.

El primer cuadro que se sintetizó a partir de puntos –el primer cuadro granuloso– fue la fotografía. Es cierto que bajo la mirada ‘calculadora’, todos los cuadros anteriores –igual que todos los objetos del mundo– se ven granulados, compuestos por moléculas, átomos, e incluso los bits más pequeños, como cabezas de alfiler. Pero las fotografías son los primeros cuadros que se han producido mediante el ensamblaje deliberado de bits infinitesimales, mediante la computación. Por eso, las fotografías son las primeras manifestaciones de la nueva imaginación, y debemos tomarlas como punto de partida para nuestro análisis.

Los granos que componen una fotografía –moléculas de compuestos de plata– son demasiado pequeños para que los dedos puedan ensamblarlos. Por eso hay que inventar aparatos que lo hagan. Esos aparatos se han programado para que capturen los rayos con las moléculas, y luego los computen en cuadros. Pueden hacerlo de manera automática, sin ninguna intervención adicional del ser humano. (Evidentemente, los fotógrafos pueden apretar el obturador, pero no son más que sustitutos innecesarios de obturadores automáticos.) Y todo esto, ¿con qué objetivo? Esta pregunta no habría que plantearse a los primeros inventores de la cámara (y aún menos a los fotógrafos): no sabían entonces lo que estaban haciendo. Es solo ahora, cuando poseemos imágenes sintéticas computarizadas, que podemos responder esa pregunta. De manera muy característica, el ordenador no debe ser asumido como una consecuencia de la cámara (no debe ser explicado causalmente), sino todo lo contrario: la cámara debería ser considerada un ordenador primitivo (debería ser explicada desde un punto de vista prospectivo).

Parecería ahora que la cámara se inventó para emancipar la imaginación de la necesidad de hacer cuadros, y con el fin de liberarla para programarla con fotografías producidas automáticamente. Esta nueva imaginación programa un aparato y luego espera hasta que una cantidad enorme de fotografías sean vomitadas por el mismo. Algunas de las fotografías producidas de esta manera sorprenderán al programador: no se habían previsto. Esas son las fotografías “informativas”, las fotografías improbables. La imaginación se retira de la producción de cuadros hacia la programación de aparatos, para volverse más poderosa, más informativa. Puede ahora imaginar lo improbable, lo inesperado.

Pero aquí no está toda la verdad en relación con la nueva imaginación. Al pasar la imaginación de la producción de cuadros hacia la programación, de alguna manera se invierte a sí misma. Y los cuadros resultantes señalan hacia la dirección opuesta de la que tenían los cuadros producidos por la vieja imaginación. Esto resulta difícil de comprender, pero es necesario hacerlo. La vieja imaginación se retira del mundo hacia un no-lugar en el que produce cuadros. Se trata de una moción de abstracción: abstrae del mundo las dos dimensiones de la superficie del cuadro. La nueva imaginación avanza desde los puntos del cálculo hacia un aparato que produce cuadros. Se trata de una moción de concreción: se proyecta desde los puntos cero-dimensionales a las dos dimensiones de la superficie del cuadro. Es por eso que los cuadros nuevos y los viejos señalan hacia direcciones opuestas.

Los cuadros viejos son tablas de orientación dentro del mundo: señalan hacia al mundo, lo muestran, lo representan. Los nuevos son proyecciones del pensamiento calculador: señalan hacia el pensamiento, lo muestran, lo representan. Pero ahora el pensamiento en sí no representa el mundo como es, sino como podría ser. Por ejemplo: un cuadro

sintético de un aeroplano no muestra un aeroplano “real”, sino uno “posible”. Es la representación de un avión “pensado”. Lo mismo vale para una fotografía, un filme o un vídeo, pero en esos casos es menos evidente que en el cuadro sintético.

Es así que gracias a la nueva imaginación, ya no nos enfrentamos al mundo como sus subordinados –como sujetos–, sino que ahora poseemos la facultad de calcularlo como un campo de virtualidades, y computar algunas de dichas virtualidades en simulaciones de realidades, de acuerdo con nuestro propio programa. Esa es la nueva imaginación. Como consecuencia de todo ello, ya no intentamos apresar y manejar el mundo para modificar lo que es real, sino que lo hacemos para lograr virtualidades. Ya no somos ‘su-jetos’, sino ‘pro-yectos’. (1) Nuestras cabezas se marean si intentamos poner esta revolución existencial en práctica.

Este artículo ha intentado mostrar la diferencia entre la vieja y la nueva imaginación. Así, gracias a la vieja imaginación podemos, de manera inexplicable, alejarnos del mundo hacia la existencia, comprender su contexto; podemos, gracias a ello, apresar y manejar el mundo mejor; y, gracias a la nueva imaginación, podemos ahora avanzar desde una abstracción total hacia campos de virtualidades, en los que computar simulaciones de mundos reales. Esto puede parecer una formulación bastante elaborada, pero no lo es. El que esté comprometido con la producción de viejos y nuevos cuadros, la experimenta de manera concreta. Y esto explica el curioso vértigo que experimentan los que programan cuadros sintéticos, los que poseen la nueva imaginación. Con cada tecla que oprimen, se tiran de cabeza a un campo de virtualidades, del cual surgen mundos completos que ni ellos mismos habían previsto. Se está abriendo un nuevo nivel de existencia, con nuevas experiencias, sentimientos, emociones; con conceptos y valores propios. El Homo sapiens está poniendo en funcionamiento una nueva facultad, que hasta ahora ha permanecido dormida.

SOBRE EL ARTE Y LA POLÍTICA

El artista es alguien que realiza algo para mostrarlo en público. Lo mismo vale para el político. De hecho, Platón consideraba las palabras “arte” y “política” dos términos para la misma cosa. La pregunta ahora es: ¿por qué ya no compartimos tanto su opinión? (Aunque es posible que algunos de nosotros coincidamos con él en que la política es un arte.) Aquí tenemos la respuesta preliminar: ya no odiamos el arte tanto como él lo odiaba.

La razón por la que Platón despreciaba el arte y la política no residía en el hecho de que ambas se muestran, pues, que sepamos, no estaba en contra de la prostitución. La razón era que tanto el arte como la política tratan de imponer ideas (el arte a los objetos, y la política a la gente). Consideraba que si se impone una idea, hay que adaptarla al objeto de dicha imposición: los objetos y la gente. Pero con ello se traiciona la idea. Por ejemplo: si se dibuja un triángulo en la arena, se descubrirá que la suma de sus ángulos ya no es exactamente de 180°, y si se impone un Estado ideal a un pueblo, se verá que dejará de ser ideal. Para comprenderlo, bastará con analizar la idea antes de su imposición y compararla con lo que el artista y el político han hecho con ella. La observación de las ideas, y la observación de ideas mal manejadas muestra que son ideas equivocadas, y a esto se le llama una “opinión”. Platón despreciaba el arte y la política porque desembocan en una opinión, que es lo opuesto a la sabiduría. El que ama la sabiduría (el “filósofo”) es el único crítico de arte y de política (que son la misma cosa con dos términos diferentes), porque es el único que tiene acceso a ideas verdaderas

Veamos cómo el crítico realiza su trabajo. Existe un mercado rodeado de viviendas. En las viviendas hay personas que manejan ideas para imponérselas a algo (por ejemplo, manejan la idea de una olla y se la imponen a la arcilla, o la idea de un zapato y se la imponen a la piel). Una vez terminado todo esto, toman su “obra” y la ponen delante de su puerta: la muestran. Lo hacen porque desean intercambiarla por alguna otra “obra”, como pudiera ser la olla por el zapato. Permítanme un juego de palabras: el mercado se convierte en “foro artístico”. Pero esto plantea un problema: ¿qué criterios gobiernan el intercambio de la olla por el zapato? (¿quién decide cuánto cuesta la olla, cuál es su valor?). He aquí la respuesta: el que ve la olla ideal (y el zapato ideal) conoce su valor real. De manera que el crítico (el filósofo) recorre el mercado (el “foro artístico”), compara las obras expuestas con las ideas vistas en teoría, y define sus valores. Lo que equivale a decir que el filósofo gobierna el mercado (es el “rey” de la ciudad). (Está claro que lo que es válido para ollas y zapatos también lo es para cualquier otra opinión política).

Los artistas y los políticos someten sus opiniones al juicio de los filósofos (gústelos o no) porque aquéllos no tienen criterios mejores y no quieren pelearse. Tomemos una aldea medieval como ejemplo: está rodeada de muros que abren sus puertas cada día de la semana menos el domingo, y por allí dejan entrar los productos de los campos aledaños: huevos y harina, por ejemplo. Esos productos de la “economía” se muestran en el mercado por uno de sus costados, y las “obras de arte” (las ollas y los zapatos) se muestran por el otro. Entonces el filósofo (el obispo) sale de su catedral, llega hasta el mercado y fija el precio real del intercambio, el *praecium iustum*. Su crítica es la única autorizada (es el rey de la ciudad) y si se impugna su autoridad habrá guerra entre la

aldea y los campos, y entre las distintas calles en que se han dividido los oficios. Así que la crítica artística es algo de vida o muerte, y el que oponga su opinión a la crítica teórica (autorizada) será quemado públicamente. Esto es aceptado “católicamente” (por todo el mundo).

Pero a lo largo de los siglos XIV y XV, los artistas (artesanos) se rebelaron contra los filósofos, y los depusieron. Sus razones son complicadas, pero pueden plantearse de manera sencilla: los filósofos no estaban de acuerdo entre sí en cuanto a la verdad con la que hay que ver las ideas. Según una escuela de pensamiento (los “realistas”), las ideas pueden descubrirse mediante la lógica; según la otra escuela (los “nominalistas”), las ideas se revelan exclusivamente mediante la fe (sola fide). Pero si las autoridades se altercan de esta manera, entonces sus criterios pierden validez. Los artesanos entraron en la contienda y se hicieron cargo del gobierno de la ciudad. La política se hizo cargo y sometió la teoría a sus objetivos. El artesano no comparte la opinión teórica de que está traicionando las ideas. Por el contrario, el artesano sostiene que está inventando ideas cada vez mejores, ideas que pueden seguir mejorándose según se vayan imponiendo a distintos objetos y gentes. Sostiene que las ideas son modelos que pueden actualizarse, y que el objetivo de la teoría es facilitarles a los artesanos modelos mejores. El resultado de toda esta revolución (esta sumisión del trabajo teórico) es la ciencia y la tecnología modernas, que desembocan en la Revolución Industrial.

Ahora analicemos lo que todo esto conllevó para los filósofos (que ahora será mejor denominar “intelectuales”). Fueron expulsados del gobierno, encerrados en guetos donde eran alimentados por los políticos, para que pudieran elaborar modelos. Los políticos los dividieron en dos clases: una debía producir modelos útiles para el trabajo (los científicos, los técnicos, los que proponían modelos cada vez mejores), y la otra debía producir modelos para divertir a los políticos, cuando éstos no estuvieran trabajando (los “artistas” en el sentido moderno de la palabra). Es la división moderna de nuestra cultura en “dura” y “suave”. Y el gueto se dividió en dos barrios: las universidades e institutos similares para los sirvientes, las academias e institutos similares para los payasos. Pero el gueto planteaba un problema para los artesanos que gobernaban ahora la ciudad: ¿qué podía hacerse para evitar que los intelectuales se escaparan y se mezclaran en la política (el gobierno de la ciudad)? ¿Cómo evitar que mordieran la mano que les daba de comer? La solución fue rodear el gueto con un aura de gloria, darles a los intelectuales un “status social”. El “gran científico” infantil y el “gran artista” que vive en un aislamiento esplendoroso fueron expuestos al mundo. Pero esta solución no resultó perfecta. Los intelectuales útiles (los científicos) seguían creyendo que perseguían “ideas verdaderas” y no solo modelos para mejorar progresivamente la producción industrial. Y los intelectuales inútiles (los artistas) seguían creyendo que perseguían modelos para nuevas experiencias (aisthsthai = experimentar) y no solo decorados para las paredes. Y esto constituía un peligro: los científicos pueden descubrir modelos que vuelvan a los políticos obsoletos (en una producción industrial y en el gobierno de la ciudad), y los artistas pueden descubrir modelos que muestren que el trabajo no es la única fuente de valor, y que, por lo tanto, el artesano (el industrial) no es necesariamente el mejor rey de la ciudad. En resumen: se creó en el gueto un ambiente contrarrevolucionario, y los intelectuales (los filósofos) no aceptaron nunca su sometimiento a los artesanos (los

políticos).

Lo sorprendente de todo esto es que los artistas en el sentido moderno de la palabra (los payasos) se oponían ahora a los artistas en el sentido clásico de la palabra (los artesanos se volvieron industriales y políticos). Esto se hizo muy evidente poco después de la Revolución Industrial, cuando los artistas románticos, que eran hijos de los industriales, abogaban por la abolición de la industria (de los padres que los alimentaban). Algo más tarde, los artistas preferían morir de tuberculosis en las buhardillas de las ciudades industriales a someterse a sus payasadas. Algo sorprendente porque ¿no están los artistas haciendo exactamente lo mismo que los industriales y los políticos, que es imponerles sus ideas a los objetos? Después de todo, ¿cuál es la diferencia “ontológica” entre una pluma de fuente de plástico, y una pintura o una composición musical? ¿No son todas resultado de una opinión “política”?

Tomemos la pluma de fuente de plástico como ejemplo de este asunto preocupante. Hay una máquina, que es un instrumento construido de acuerdo con los modelos propuestos por los intelectuales útiles (los científicos y los técnicos). Hay un material plástico que se introduce en la máquina desde el exterior. Hay un instrumento en el que se ha inscrito la forma (la “idea”) de la pluma de fuente, y dicho instrumento ha sido elaborado por un constructor de instrumentos que no podemos dejar de llamar un artista. La máquina presiona el instrumento sobre el material plástico (“trabaja”) y vemos cómo de allí salen plumas de fuente de plástico, cada una casi exactamente igual a las demás. Según los políticos en el poder, el “valor” de esas plumas proviene del “trabajo” (de la maquinaria que les pertenece y en la que han invertido los resultados de sus esfuerzos anteriores). Pero según el constructor de instrumentos (el artista), el valor de la pluma de fuente no reside en el trabajo que la produjo (ni en el material plástico), sino en su forma: valen lo que valen debido a su forma de pluma de fuente, debido a su idea. Y no es por lo tanto el político, sino el filósofo (el que ve la idea) el que debería criticarla.

Nos encontramos con una situación realmente curiosa: en cuanto el artista se convierte en rey (cuando se transforma en industrial), le da vida a un nuevo tipo de artista, al que considera su propio payaso, pero le niega el derecho a juzgarlo y lo somete, por voluntad propia, a la crítica teórica y filosófica. Esto puede parecer divertido, pero es uno de los aspectos cruciales de la situación actual.

En la situación actual, el trabajo se ha dividido en dos gestos diferentes: un gesto “suave” y uno “duro”. El gesto suave se ocupa de los símbolos, cuyo resultado es la elaboración de modelos, mientras que el gesto duro le impone esos modelos a la materia. El gesto suave lo llevan a cabo personas a las que debemos llamar “artistas”, equipados con ordenadores y otros aparatos similares. El gesto duro lo llevan a cabo las máquinas, cada vez más automatizadas. En esta transformación del trabajo hay varios aspectos que nos sorprenden. El primero es que la imposición actual de una forma sobre un material (“trabajo” en el sentido estricto) se ha vuelto un gesto mecánico, ha dejado de ser humano. El segundo aspecto es que esas personas que manejan los símbolos para convertirlos en modelos (los “programadores de la máquina”, la “gente del software”), aunque son “artistas” (porque entregan “ideas”), son también “filósofos” (porque no aplican esas “ideas”). Y el tercer aspecto es que ya no tiene mucho sentido querer clasificar esas personas en útiles y divertidas, en siervos y payasos, porque los modelos

que elaboran son a la vez “científicos y técnicos” (pueden aplicarse al trabajo) y también “artísticos” (se han concebido para que sean agradables). En otras palabras: la situación actual ya no la pueden analizar ni Platón ni los políticos.

Platón no podría porque de pronto tenemos personas que contemplan formas (que viven en la “teoría”), pero que manejan las formas mientras las miran (en la pantalla de un ordenador, por ejemplo). Estas personas son artistas que se han vuelto filósofos, o filósofos que se han vuelto artistas. Y los políticos no pueden analizarla porque de pronto tenemos personas que programan el trabajo (que lo “gobiernan”) sin tener que ser necesariamente dueños de las máquinas, y sin haber abandonado su gueto. En otras palabras: de pronto tenemos aquí personas que demuestran que la “teoría” y el “arte” pueden fusionarse, y que el “arte” y la “política” pueden significar dos formas de vida totalmente diferentes.

Unos cuantos párrafos antes parecía divertido, cuando se dijo que el artista convertido en rey se somete, por su propia voluntad, a la crítica teórica. Ya no parece tan divertido. Ahora significa que el artista-rey somete sus modelos a su propia crítica teórica, antes de alimentarlos a las máquinas que los descodifican automáticamente y los convierten en un material duro. Esto significa ahora, en otras palabras, que la crítica artística ya no participa cuando la obra ya está terminada, sino que es ahora parte integrante del proyecto de trabajo (su programa). Ya no existe ningún sentido en querer criticar las obras: ya han sido criticadas antes de ser ejecutadas.

He aquí la situación como va surgiendo: los artistas (la gente que gobierna las formas con vistas a su aplicación) gobiernan la ciudad. Se les conoce como “analistas de sistema”, “futurólogos”, “tecnócratas”, “integrantes de los medios de comunicación de masas”, etc. No gobiernan la ciudad. No gobiernan la ciudad mediante la aplicación directa de sus modelos, sino mediante la programación de las máquinas (y de la gente). En este sentido, son “filósofos”: contemplan las formas, tienen una visión teórica. Es posible que los políticos todavía no se hayan percatado de ello, pero se han convertido en autómatas programados por esos “filósofos-artistas”. Es por ello que ya no podemos estar de acuerdo con Platón cuando mete el arte y la política en el mismo saco: se ha desechado la política, y el arte gobierna ahora la ciudad.

SOBRE NANCY BURSON: QUIMERAS

Este texto se publicó en European Photography, No. 33, enero de 1988, p. 46. Formó parte de una sección llamada "Reflections", en la que Vilém Flusser analizaba regularmente obras o proyectos artísticos individuales.

Está al surgir una nueva mentalidad revolucionaria: fragmentamos el mundo en minúsculas partículas, y lo volvemos a conformar de acuerdo con nuestros deseos (Rubaiyat, Omar Khayyam). Para decirlo con palabras menos poéticas: calculamos el mundo y luego lo computarizamos. Las fotos de Nancy Burson son el producto de esa nueva mentalidad. Y lo demuestran: nos muestran el tipo de mundo que resultará de esa mentalidad: un mundo de quimeras.

El corazón desea algo: por ejemplo, un ser humano andrógono, o un Big Brother (un ser superior) culto, o una belleza femenina perfecta. Para lograr un programa de esta naturaleza en forma de imagen habría que seleccionar algunas de las fotografías disponibles. En el primer caso, las fotos de seis mujeres y seis hombres; en el segundo caso, las fotos de Hitler, Mussolini, Stalin, Mao y Jomeini, y en el tercer caso, las fotos de Bette Davies, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sofía Loren y Marilyn Monroe. Cada una de estas fotografías debe ser calculada: se hace una disección en cuadrados muy pequeños llamados pixels. Estos cálculos se insertan en un ordenador, al que hay que dar las instrucciones para que, con el programa, compute la imagen deseada con dichos pixels. El resultado serán las fotos de quimeras realizadas por Burson.

"La palabra quimera es muy antigua, significa un animal fabuloso compuesto: una cabra con cabeza de león y cola de serpiente. Podríamos llegar a creer que en la antigüedad sabían calcular y computar, pero estaríamos equivocados. La quimera mítica era un collage, una obra de parches. Si Belerofonte, que la combatió heroicamente, le hubiera dado una patada (en lugar de combatirla heroicamente), su cabeza hubiera rodado de un lado, su cola del otro. Pero esto es algo bien distinto a las "verdaderas" quimeras que están surgiendo. Al Big Brother de Burson se le pueden dar todas las patadas que se quiera, no se desintegrará nunca en un Hitler, un Mussolini, etc. Si se agarra una "caveja" (una quimera computarizada a partir de una cabra y una oveja), y se le entra a patadas, no hará más que balar (o el que sea el sonido que le correspondería a una caveja). Las quimeras nuevas y "verdaderas" son fenómenos consistentes y autónomos. Así funcionan los mitos: en cuando se hacen reales, tienen un aspecto distinto al que se esperaba de ellos.

La nueva mentalidad quimérica se manifiesta fundamentalmente en dos tendencias: la "telemática" y la "bioquímica". La primera tendencia disecciona el mundo en bits de información y a partir de ellos computa una nueva información quimérica. La otra tendencia disecciona los organismos vivos en bits de información que llamamos "genes", y a partir de ellos computa nuevos organismos quiméricos. Las fotografías de Burson son ejemplos de la primera tendencia mientras que la "caveja" es un ejemplo de la segunda. Si queremos, podríamos llamar la primera tendencia "arte" y, la segunda, "ciencia". Pero ambas tendencias convergen, y se fusionarán en el futuro.

La gran ventaja pedagógica de las fotografías de Burson es que muestran la forma en que se producirá esta fusión. Está, por ejemplo, la foto " Lion/Lamb" (León/Cordero), que es la imagen de una quimera computada a partir de pixels de una foto de un león y un cordero. Lo único que se requiere es transcodificar los pixels en genes y pronto este ser estará pastando en nuestras praderas y devorando nuestro ganado. Luego viene la foto "Chimpanzee and Man" (Chimpancé y hombre), que se propone como modelo para las manipulaciones genéticas del futuro. Pero la más impresionante de todas es, desde este punto de vista, la foto "Mankind" (Humanidad), que sobre la base de estadísticas de población, muestra la quimera de un hombre que es oriental en un 57 %, negro en un 7 %, y blanco en un 36 %. ¿No son estos en realidad los prolegómenos para cada eugenesia futura? El gélido terror que experimentamos cuando miramos estas fotografías se debe al hecho de que no son solo representaciones de la nueva mentalidad, sino que son, al mismo tiempo, modelos para cada computación futura (y no necesariamente solo la genética).

Pero es posible recibir el mensaje pedagógico de la Burson desde un ángulo distinto. Esas fotos muestran el resultado que surgirá si se disecciona una información ya disponible y se vuelve a ensamblar (independientemente de que la información se haya calculado en pixels , genes o cualquier otra modalidad). No saldrá nada nuevo, sino solo información nueva, aún cuando tenga una forma quimérica. Esas fotos serían realmente creativas solo si a la computación se le hubiera introducido alguna información no disponible hasta ese momento, algún "ruido". Las fotos dicen (como en un negativo) que el cálculo y la computación darán como resultado algo realmente nuevo solo si se les agrega la imaginación (la fantasía, la inspiración, o comoquiera que se quiera llamarla). Las fotografías de Burson tienen un valor pedagógico precisamente porque muestran que el cálculo y la computación sin imaginación no tendrán el resultado que el corazón desea, sobre todo en un mundo que no es como es ahora, sino como debería ser.

Todo lo que se ha computado a partir de cálculos es una quimera. Las fotos de Burson lo demuestran. Esas quimeras "verdaderas" no podrán volver a descomponerse jamás. Las cosas que resultan ahora y resulten en el futuro de la nueva mentalidad no podrán volver a deshacerse jamás. Pero las fotos de Burson también muestran algo más: muestran (como en un negativo) lo que es esencial si el mundo quimérico que está surgiendo ha de abrirse a nuevos horizontes, para nosotros y para nuestros hijos. No debe permitirse que la nueva mentalidad se encierre en el cálculo y la computación; debe abrirse hacia la imaginación (hacia la aventura). Si miramos las fotos de Burson con este espíritu, la esperanza es otra vez posible: a las quimeras de la Burson les seguirán otras, que se abrirán a la aventura, y nosotros, nosotros mismos, nos convertiremos en quimeras que se abrirán hacia lo que todavía no ha existido nunca.

EXILIO Y CREATIVIDAD

Este texto se publicó originalmente en alemán, “Exil und Kreativität”, en Spuren , No. 9 (dic. de 1984-en. de 1985). Fue publicado nuevamente en el libro: Vilém Flusser, Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalsozialismus , editado por Stefan Bollmann (Bensheim 1994). La primera traducción al inglés –que aquí se reproduce– de Eric Eisel –a la que desafortunadamente le falta el último párrafo– puede encontrarse en Writings , editado por Andreas Ströhl y publicado en el 2002 por la University of Minnesota Press

[http://www.unpress.umn.edu/Books/F/flusser_writings.html]. Puede encontrarse una traducción del texto completo en The Freedom of the Migrant. Objections to Nationalism, editado por Anke Finger y traducido por Kenneth Kronenberg, Champain: University of Illinois Press , 2003. [<http://www.press.uillinois.edu/s03/flusser.html>]

Este ensayo no explorará las connotaciones existenciales ni las religiosas del concepto del término exilio. Pero en un rincón de nuestra mente deberemos tener presente la historia cristiana de la expulsión del hombre del Paraíso, y su entrada en el mundo; la historia mística judía del exilio del espíritu divino por el mundo, y la historia existencial del ser humano como extranjero en el mundo. Todas estas historias deberán estar presentes en nuestra mente, aunque no se verbalicen, pues nuestra intención aquí es interpretar la situación del exilio como un reto a la actividad creadora.

La hipótesis que proponemos es la siguiente: al que se ha expulsado, se le ha arrancado de su entorno habitual (o él se lo ha provocado por sí mismo). La costumbre es como una manta que encubre los hechos del caso. En un entorno familiar se reconoce el cambio, pero no la permanencia. Todo el que vive en un hogar piensa que el cambio es informativo, pero considera la permanencia algo superfluo. En esta situación, la falta de lo superfluo no permite que el flujo de información se reciba como un mensaje significativo. El exilio es insoportable, porque no es habitual; para que sea soportable hay que transformar en mensajes significativos toda la información que nos bombardea. Hay que “procesar” los datos. Es una cuestión de pura supervivencia: el que no logre transformar los datos se verá envuelto en las olas del exilio. La transformación de datos es sinónimo de creación. Y el que ha sido expulsado debe ser creativo, si no quiere terminar en el abandono.

Antes de comenzar mi defensa de esta hipótesis, quiero señalar que propone una valoración positiva de la expulsión. En una situación en la que estamos acostumbrados a tenerle lástima al que ha sido expulsado, esta valoración positiva es en sí poco usual, y de acuerdo con la hipótesis, debería ser informativa en sí misma. Porque, siempre según esta hipótesis, parece que los que desean “ayudar” al que ha sido expulsado a volver a ser una persona corriente, en realidad lo que quieren es volver a atraparlo en la propia normalidad de ellos. Se trata de una suposición informativa, ya que nos obliga a pensar en qué es lo corriente. La suposición no justifica a los que expulsan, sino que expone su vulgaridad: los expulsados eran factores molestos y se les expulsó para que el entorno fuera aún más corriente que antes. De hecho, esta suposición nos plantea la pregunta siguiente: aún

cuando esa no fuera su intención, ¿no será que los que expulsan les han hecho un favor a los expulsados?

Utilizo la palabra expulsados , en lugar de refugiados o emigrantes, para que podamos comprender la totalidad del problema. Porque no me estoy refiriendo solo a fenómenos como los boat people , los palestinos o la emigración judía de la Europa hitleriana, sino que también incluyo la expulsión de una vieja generación del mundo de nuestros hijos y nietos, e incluso la expulsión de los humanistas del mundo de los aparatos. Vivimos en un período de expulsiones. Si valoramos esta situación de manera positiva, el futuro nos parecerá menos sombrío.

Este ensayo lo ha escrito uno que ha sido expulsado no solo muchas veces, sino de muchas maneras diferentes. Así que emana de alguien que conoce ese sufrimiento que caracteriza todas las formas de exilio, además de la sombra que provoca este tipo de sufrimiento, y que, en el idioma alemán, se conoce como Heimweh (“nostalgia” – homesickness). A pesar de todo –y a lo mejor por despecho– este ensayo alabará la expulsión.

La costumbre es como una manta de algodón. Cubre todos los aspectos hirientes y suaviza todos los ruidos. No es estética (de la palabra aisthesthai = percepción), porque impide que se perciban pedacitos de información, como esos aspectos y esos ruidos. Como la costumbre, filtra las percepciones, y también anestesia. Se le considera cómoda, agradable. La costumbre logra que todo sea bien tranquilo. Todos los entornos cómodos son lindos, y la lindura es una de las fuentes del amor por la patria (y aquí de hecho se confunde la lindura con la hermosura). Si se retira la manta de algodón de la costumbre, se comienza a descubrir cosas. Todo se vuelve inusual, monstruoso, en el verdadero sentido de la palabra un-settling (des-estabilizador). Para comprenderlo, bastaría ubicarse en la perspectiva de un marciano y mirarse la mano derecha, con todos los movimientos de sus dedos: una monstruosidad parecida a la de un pulpo. A este “descubrimiento” de lo que estaba encubierto los griegos lo denominaban aletheia , una palabra que nosotros traducimos como “verdad”

No es que se nos pudiera realmente excluir nuestra mano derecha, a menos que permitiéramos su amputación. De manera que, cuando descubrimos la monstruosidad de nuestra condición física, esto se debe a nuestra extraña capacidad para expulsar nuestros cuerpos de nuestros pensamientos. Un exilio tan radical no puede prolongarse por mucho tiempo: nos sobrecoge una nostalgia irresistible por nuestros cuerpos hermosos, y decidimos re-emigrar. Este ejemplo de una forma extrema de exilio resulta de todas formas instructivo: para el que ha sido expulsado, es casi como si lo hubieran expulsado de su propio cuerpo. Como si estuviera demente (fuera de su mente). Hasta las cosas más normales que ha llevado consigo al exilio le resultan espantosas. Todo lo que tiene a su alrededor y dentro de sí mismo se convierte en algo punzante y ruidoso. Se ve impulsado a descubrir la verdad.

La trascendencia en que el expulsado se encuentra (hasta donde la palabra encuentra lo describe, porque está realmente perdido), hace que todo lo que está a su alrededor y dentro de él le parezca provisional, transitorio. Dentro de lo que es costumbre, solo se percibe lo que cambia; en el exilio, todo se percibe como si estuviera en proceso de cambio. Para el expulsado, todo lo desafía a modificar su vida. En el exilio, donde se ha levantado la manta de la costumbre, se vuelve revolucionario, aún cuando esto sea

solamente un medio para permitirle vivir en ese lugar. Así vemos que está totalmente justificada la sospecha que confronta el expulsado en su 'Nueva Patria'. Su llegada a la Nueva Patria rompe con las costumbres que amenazan su lindura.

La Nueva Patria es nueva solo para los expulsados. Independientemente de dónde se vea empujado, descubrirá 'América'. Para los nativos que deben aceptarlo, sigue siendo la Vieja Patria. Solo el inmigrante en América es verdaderamente americano, aunque emigre a tierras antiguas (como por ejemplo, Jerusalén). Su inmigración al exilio irradia un ambiente americano. Aunque desde su propia perspectiva sea algo completamente distinto, pues está concentrado en lograr que lo desacostumbrado le resulte vivible (lo que significa todo en su entorno). De este malentendido recíproco es posible conformar un diálogo creativo entre el expulsado y el nativo.

Adonde uno se ve empujado no es insignificante. Para el expulsado mismo, todo exilio significa una Nueva Patria. Pero para los nativos originales, cada patria tiene su propio carácter –otras costumbres que encubren la verdad. Hay patrias que se consideran nuevas por costumbre (por ejemplo, América, o la patria de nuestros nietos o la patria de los aparatos automáticos). También hay patrias que se consideran viejas por costumbre, el equivalente a “sagradas” (por ejemplo, Jerusalén, o la patria de los textos lineales, o la patria de valores burgueses). Si el expulsado se muda a una patria que se considera sagrada, los nativos originales se ven obligados a mostrar su carácter sagrado como una costumbre. Por un lado, obliga a los americanos, a los nietos, a los funcionarios de los aparatos, a descubrirse como algo que ha existido siempre. Por el otro, obliga a los ciudadanos de Jerusalén, los autores, los defensores de los valores eternos, a descubrirse como seres perezosos, asentados en sus costumbres. De manera que el diálogo creativo entre el expulsado y los nativos puede dividirse en dos tipos. Un tipo (como el diálogo entre un expulsado y un residente de Nueva York) provocará la renovación a través de la información; el otro tipo (el diálogo entre un expulsado y un ciudadano de Jerusalén) provocará la desacralización a través de la información. Esta clasificación resulta importante para comprender el presente (como el fenómeno de los llamados trabajadores huéspedes, o el fenómeno de la crítica a los aparatos, como el partido de los Verdes ha planteado en Alemania).

Los expulsados son personas desarraigadas, que intentan desarraigar todo lo que está a su alrededor, para establecer raíces. Lo hacen de manera espontánea, sencillamente porque fueron expulsados. Se trata de un proceso casi vegetal. Quién sabe si esto pueda observarse cuando se intente transplantar un árbol. Puede suceder que el expulsado se haga consciente del aspecto vegetal, casi vegetativo de su exilio; que descubra que el ser humano no es un árbol; y que, a lo mejor, la dignidad humana consista en no tener raíces, que un hombre se convierte en un ser humano por primera vez cuando rompa las raíces vegetales que lo atan. En Alemania, existe la odiosa palabra Luftmensch, una persona poco-cuidadosa “con la cabeza en las nubes”. Es posible que el expulsado descubra que nubes y espíritu son términos estrechamente vinculados y que, por lo tanto, Luftmensch signifique esencialmente el ser humano.

Este tipo de descubrimiento es un cambio dialéctico en la relación entre el que es expulsado y el que expulsa. Antes de este descubrimiento, el que expulsa es el polo activo, mientras que el expulsado es el polo pasivo. Después de este descubrimiento, el expulsado es la víctima y el que expulsa el perpetrador. Según este descubrimiento, la

historia la hacen los expulsados, no los que expulsan. Los judíos no son parte de la historia nazi; son los nazis los que son parte de la historia judía. Los abuelos no son parte de nuestra biografía; son los nietos los que son parte de nuestra biografía. Nosotros no somos parte de la historia de los aparatos automáticos; son los aparatos los que son parte de nuestra historia. Y si queremos ser más radicales aún: los nazis, los nietos y los aparatos nos han obligado al exilio y, con ello, hemos hecho más historia, con ello trascendemos aún más. Pero no es éste el aspecto más decisivo del descubrimiento de que no somos árboles, de que los desarraigados son los que hacen la historia. El aspecto decisivo es descubrir lo aburrido que resulta no establecer nuevas raíces.

Después de todo, la costumbre no es solo una manta de algodón que lo encubre todo. Es también un baño de fango, en el que resulta agradable revolcarse. La nostalgia es una *nostalgie de la boue* (nostalgia del fango), y uno puede acomodarse en cualquier lugar, hasta en el exilio. *Ubi bene, ibi patria*. El descubrimiento de que no somos árboles desafía a los expulsados a luchar constantemente contra las agradables seducciones del baño de fango, a fin de poder seguir experimentando la expulsión; en otras palabras, para permitir que se nos siga expulsando una y otra vez.

Esto nos lleva, por supuesto, al tema de la libertad. El descubrimiento de la dignidad humana como un desarraigo parecería reducir nuestra libertad a un mero derecho de ir y venir *ad libitum*. El derecho del espíritu a vagar de un lugar a otro. Pero, en realidad, el tema de la libertad nos conduce a la pregunta: ¿es posible permitir que uno quiera ser llevado? ¿No existe una contradicción entre “permitir” y “querer”? ¿Somos capaces de querer nuestro destino? Unacélebre pregunta. Pero para los expulsados no se trata de una pregunta teórica, como la dialéctica entre la determinación y la libertad; es más bien una pregunta práctica. La primera expulsión se sufrió. Ha demostrado ser productiva. Luego, el exilio se convierte en costumbre. ¿Debería uno intentar, como el Barón von Münchhausen, arrancarse de esta costumbre por los cordones de las botas, o debería uno provocar una nueva expulsión? Así que el tema de la libertad no tiene que ver con este ir y venir. Se trata, más bien, del tema de seguir siendo un extranjero. Distinto a los demás. Yo decía al principio que la creación es sinónimo del procesamiento de datos. Con lo cual quería decir que la producción de nueva información (la creación) depende de la síntesis de la información anterior. Dicha síntesis consiste en el intercambio de información, que podría estar almacenada en una sola memoria o en múltiples memorias. De manera que, en cuanto a la creación, puede hablarse de un proceso dialéctico en el que el diálogo puede ser “interno” o “externo”.

La llegada de los expulsados al exilio desemboca en diálogos “externos”. Esto provoca espontáneamente una actividad creativa ingeniosa alrededor de los expulsados. El expulsado resulta un catalizador para la síntesis de nueva información. Pero si el expulsado deviene consciente de que en su desarraigo reside su dignidad, entonces comienza un diálogo “interno” consigo mismo, un intercambio entre la información que ha traído consigo y un océano completo de olas de información que se mueven a su alrededor en el exilio. El objetivo es que se cree un significado entre la información importada y el caos que lo rodea. Si estos diálogos “externo” e “interno” logran una armonía mutua, transformarán en forma creativa no solo el mundo, sino también a los nativos originales y a los expulsados. Eso es lo que yo daba a entender cuando dije lo que la libertad significa para el expulsado: la libertad de seguir siendo un extranjero, distinto

a los demás. Es la libertad de cambiar uno mismo y también a los demás. El expulsado es el Otro de los demás. Lo que significa que es otro para los otros, y los otros son otro para él. El mismo no es más que los Otros para él. De esta manera, puede “identificar”. Su llegada al exilio les permite a los nativos originales descubrir que son incapaces de “identificar” sin él. Debido a esta llegada al exilio, el “uno mismo” viene roto en pedazos, se abre a los demás, a estar-con-los-demás. Este ambiente de diálogo que caracteriza el exilio no es necesariamente parte de un reconocimiento mutuo, sino que es mayormente polémico (sin olvidar decir que es cruel). Porque el expulsado amenaza la “naturaleza particular” de los nativos originales; lo pone en cuestionamiento esta “extranjería”. Pero hasta un diálogo polémico de esa naturaleza es creativo, porque conlleva la síntesis de nueva información. Independientemente de la forma que asuma el exilio, es un caldo de cultivo para la actividad creativa, para lo nuevo. Ser expulsado significa ser obligado a ser otro, y a ser más otro que los otros. De manera que no estamos hablando solo de un fenómeno geográfico: uno se encuentra en otro lugar después de la expulsión. Estamos hablando también del fenómeno de la libertad: uno se ve obligado a ser creativo. En este sentido, la ecuación expulsión = creación puede virarse al revés: no solo cada expulsado se ve obligado a ser creativo, sino también todo el que es creativo se ve obligado a ser expulsado. Este viraje de la ecuación, entre dos signos de interrogación, es el propósito de este ensayo.

SOBRE LAS FOTOGRAFÍAS DE ANDREAS MULLER-POHLE

Esta versión del texto se publicó en un catálogo sobre fotógrafos contemporáneos bajo un título algo diferente. Le agradecemos a Andreas Müller-Pohle habernos autorizado a utilizar este texto y presentar al mismo tiempo algunas de sus fotografías. (http://www.equivalence.com/labor/lab_mp_bio_ful.shtml)

A lo que no veo, le tomo una fotografía; a lo que no le tomo una fotografía, lo veo.

Son el resultado de una reflexión teórica. Aún antes de analizar las fotografías de Müller-Pohle, hay que exponer su teoría sobre la fotografía, tal y como la manifestó en algunos de sus escritos y conferencias. No tienen nada de empírico ni de ingenuo, y si parecen resultado de mociones espontáneas, esto se debe a una deliberación disciplinada. Podríamos resumir la teoría sobre la que se sustentan sus fotografías de la manera siguiente:

La cámara es un aparato programado para tomar fotos. Del fotógrafo se espera que actúe conforme a ese programa. Si cumple con esa expectativa, tomará fotos del mundo exterior. Ese mundo refleja rayos que la cámara capta sobre superficies sensibles, y el fotógrafo que actúa conforme al programa de esa cámara estará “documentando” el mundo exterior tal y como la cámara lo capture. Pero es posible que el fotógrafo se niegue a actuar según el programa de la cámara. Podría trasladar su interés desde el mundo exterior al interior de la cámara misma. Podría concentrarse en lo que sucede con esos rayos que penetran en la cámara desde el mundo exterior. Entonces las fotos que producirá ese fotógrafo ya no estarán “documentando” el mundo exterior, sino el programa de la cámara. De manera que blanquearán la caja negra. Esas fotos son importantes porque el programa de la cámara que muestran es uno de los numerosos programas de aparatos que están estructurando nuestras percepciones, nuestros deseos y sentimientos, nuestros conocimientos y nuestras acciones. De hecho, ese fotógrafo que se niega a seguir el programa de la cámara se ha comprometido a sacar a la luz los programas ocultos de la sociedad emergente de aparatos automáticos. En su libro *Transformance*, Andreas Müller-Pohle presenta el resultado de ese intento de retratar el interior de la cámara, en lugar de retratar el mundo exterior. Su estrategia para huir del programa de la cámara engaña por su sencillez.

La cámara requiere una secuencia específica de gestos que el fotógrafo debe realizar: (1) tomar la cámara, (2) mirar a través de ella hacia el mundo exterior, (3) seleccionar una de las vistas que tiene delante, (4) oprimir el obturador. Müller-Pohle invierte esta secuencia de la manera siguiente: (1) tomar la cámara, (2) oprimir el obturador, (3) estudiar la foto resultante, (4) seleccionar un aspecto. Lo que sucede mediante esta inversión es una verdadera revolución en la visión fotográfica. El mundo exterior desaparece de ella. La libertad de decisión se traslada desde la decisión de oprimir el obturador hacia la decisión de seleccionar una de las numerosas fotos que se han tomado de casualidad. Esta libertad se ejerce, no siguiendo el programa de la cámara, sino después que la cámara ha funcionado, y actúa sobre las fotos producidas automáticamente. Los criterios de la

selección ya no vienen impuestos por la dudosa relación entre la foto y el mundo exterior, sino que ahora son puramente formales (estéticos). El que observe las fotos presentadas se sentirá impresionado por su elegancia y su sentido de lo abstracto. La elegancia se debe a los criterios de selección del propio fotógrafo, pues las ha seleccionado entre una multitud de fotografías tomadas automáticamente. Su sentido de lo abstracto se debe a nuestra dificultad de establecer un vínculo entre ellas y los objetos del mundo exterior: como las fotos se tomaron a ciegas, no muestran la visión del fotógrafo sobre el mundo exterior; lo que muestran es lo que la cámara en movimiento realiza con los rayos que captura. Pero esta elegancia y sentido de lo abstracto de las fotos no deberían distraer la atención del observador del mensaje fundamental que conllevan, que es el siguiente: sí es posible escapar del programa de la cámara. Cuando actúa sola, la cámara retrata a ciegas, de casualidad, de manera absurda, sin objetivo alguno. Pero puede entrar la persona y actuar para darle un sentido a esta función absurda y automática, ejerciendo su libertad de opción. De esta manera, la persona puede utilizar la casualidad como estrategia para la libertad. Se trata de un mensaje importante. Va mucho más allá del mundo de la fotografía, pues tiene que ver con una actitud posible ante cada aparato automático. Sugiere que la libertad, en el futuro inmediato, podría no exigir de nosotros que luchemos contra el aparato sino que lo dejemos funcionar ciegamente, y que después, escojamos algo de lo que el aparato ha producido. En realidad, es precisamente eso lo que nos dicen las fotografías de Andreas Müller-Pohle: No haga fotografías como se supone que las haga, sino deje que sea la cámara que las haga. Usted tendrá entonces la libertad de seleccionar las fotos que prefiere de acuerdo con sus propios criterios, y no los que impone el programa de la cámara. Las fotos de Andreas Müller-Pohle son una proclamación a favor de la libertad frente al aparato automático.

EL GESTO DE HACER

*Flusser empezó a desarrollar su obra sobre los “gestos” en 1974. Flusser redactó manuscritos sobre “la fenomenología del gesto humano” para conferencias y libros que se editarían en cuatro idiomas. “El gesto de hacer” ha sido publicado en alemán en Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf y Bensheim, 1991. A partir de 1994, Fischer lo ha reeditado. Hay una traducción al español publicada en 1994 por Herder bajo el título de *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona. En 1999, *Les gestes* fue publicado en París. Aquí utilizamos una versión radicalmente resumida del texto de Flusser en inglés, traducido al español.*

La simetría entre nuestras manos es de una índole tal que tendríamos que girar nuestra mano izquierda en una cuarta dimensión para que coincidiera con nuestra mano derecha. Pero como esa cuarta dimensión es prácticamente inaccesible (siendo ese “prácticamente” equivalente a que no lo es “fácilmente”), nuestras dos manos no coincidirán nunca y se ven condenadas a reflejarse mutuamente para siempre en el espejo. Por supuesto que podemos “imaginar” su coincidencia: por ejemplo, mediante manipulaciones complejas de guantes o a través de trucos fílmicos, pero si lo llegamos a imaginar, nos mareamos. El aturdimiento que experimentamos no es muy diferente al que se denomina “vértigo filosófico”. Por la sencilla razón de que la oposición simétrica de nuestras dos manos es un aspecto importante de la condición humana, y si pudiéramos superarla, aunque solo fuera en nuestra imaginación, habríamos superado nuestra condición. Aún así, en un sentido diferente, sí intentamos superarla. Sí intentamos que nuestras dos manos “coincidan” cuando las unimos en un gesto muy específico. Por supuesto que no se trata del gesto “vacío” de juntar las manos. Allí no hay ninguna “coincidencia” de las manos, solo una confirmación de su oposición mutua. Pero sí en el gesto “pleno” de unir las dos manos con la mediación de algún obstáculo, algún objeto. Llamemos este tipo de gesto el “gesto de hacer”. El objetivo del gesto es que nuestras dos manos “coincidan” en el objeto que sujetan entre ellas. El objeto modifica su forma bajo la presión de nuestras dos manos, que intentan unirse a través de él, y es en esta nueva forma del objeto cómo nuestras dos manos llegan a coincidir. El gesto de hacer modifica la forma de las cosas que nos rodean, “bajo nuestras manos”, y cuando le “informa” esto al mundo (su cambio de forma), el gesto logra, en cierto sentido, que nuestras dos manos coincidan, superando así la condición humana.

Es cierto que algunos de los términos que utilizamos para describir el gesto de nuestras manos en su intento por coincidir en el objeto, han adquirido últimamente un significado “abstracto”. A tal punto que tendemos a olvidar que ese significado ha sido “abstraído” de gestos de las manos. Términos tales como “agarrar”, “sujetar”, “aprehender”, “comprender”, “manipular”, “manejar”, “manufacturar”. Este traslado de un significado desde las manos hasta la mente es, en sí mismo, revelador. Muestra hasta qué punto el gesto de hacer, de que nuestras dos manos coincidan en un objeto, es el modelo de nuestros procesos de pensamiento. Si pudiéramos imaginar un ser tan capaz como

nosotros de pensar, pero sin manos comparables a las nuestras, veríamos que sus estructuras de pensamiento serían completamente distintas de las nuestras. Supongamos que el pulpo de aguas profundas tuviera una capacidad mental similar a la humana: pero sería incapaz de concebir, de definir, de calcular, porque estos son aspectos relacionados con los gestos de las manos.

[...] Así la curiosa simetría de nuestras manos, esta oposición sin coincidencia inmediata, le impone al mundo su estructura dialéctica. [...]

Nuestras manos se encuentran casi siempre en movimiento, pero casi nunca en un movimiento desorganizado. Existen varios patrones muy complejos para el movimiento de las manos, los cuales tienen que ver con distintos niveles de relaciones. Está la relación de cada dedo con el pulgar; la relación de los dedos con la palma de la mano y con la otra mano; la relación de la mano con ambos brazos y los demás órganos del cuerpo; y por encima de todo está esa relación curiosamente simétrica de cada mano con la otra. Si pudiéramos fijar la línea que las manos siguen cuando se mueven, por ejemplo, sobre una superficie, como en la pintura de acción o en una cinta de vídeo, descubriríamos probablemente una imagen de una belleza insoportable: la imagen de nuestra pertenencia-en-el-mundo. ¿Pero será que no disponemos de hecho de esa imagen? Lo que quiero cuestionar, por supuesto, es: ¿no es el mundo del arte y el artefacto, el mundo de cultura que nos rodea, una definición de las líneas que las manos del ser humano han seguido a través de los siglos? No exactamente: es la definición de esas líneas que se han roto, una y otra vez, gracias a la resistencia que les ha ofrecido el mundo objetivo.

La complejidad de los movimientos de nuestras manos llega a superar la posibilidad de describirla. Pero el gesto de hacer –que es solo uno entre tantos movimientos– puede descomponerse, con fines “didácticos”, en unas cuantas fases relativamente más sencillas. Repitamos la estructura básica de ese gesto: las dos manos se estiran buscando el mundo de los objetos, sujetan uno de ellos, lo extraen de su contexto, y luego, cada una desde su lado, ejercen presión sobre él para coincidir dentro de él. [...]

Entonces, primero las manos salen hacia el mundo, los brazos estirados, los dedos bien abiertos, las palmas una frente a la otra. Conocemos ese tipo de gesto. Tiene que ver con una bienvenida amistosa, con admitir una aventura, con abrirse al futuro. Convengamos en llamar esta fase el gesto de la “percepción”. Pero no nos dejemos engañar por su aspecto pasivo, amistoso, sumiso. La percepción no es solo recepción. Si se analiza más de cerca, es un gesto violentamente activo. Violenta al mundo, actúa sobre el futuro. Divide el mundo en una región entre las dos palmas (que admite), y todo lo demás (que rechaza). Abre un canal para que el futuro fluya hacia adentro, y con ello excluye todos los acontecimientos que se encuentran fuera de dicho canal. Es un gesto segregacionista (o, como diría Kant: categórico). Recibe el mundo de los objetos, eso es verdad, pero lo encasilla en categorías impuestas al mundo por ese mismo gesto de percepción.

[...] Los movimientos de las manos no son nunca movimientos “puros”. Son “prácticos”, tienen un objetivo. Porque el gesto de aprehender es un gesto práctico, no tiene por qué continuar hasta que se haya averiguado todo lo relacionado con el objeto. Sería una empresa absurda. Las manos nunca pueden aprender todos los lados del objeto, porque hay un número prácticamente infinito de lados para cada objeto. Eso es, de hecho, lo que

hace del objeto parte del mundo concreto: esa infinidad práctica de sus lados, esa unicidad que no admite comparación con otros objetos, que no admite generalizaciones. [...] El objeto ha sido ahora prácticamente comprendido, lo que significa que los gestos anteriores de hacer sugieren métodos para modificar éste en particular. [...] Y hay un aspecto curioso en el movimiento de la comprensión, “curioso” en el sentido estricto del término. Parece que a las manos les gusta jugar con los objetos todavía no comprendidos, para lograr comprenderlos. Esta curiosidad de las manos puede explicarse con mucha nobleza cuando se dice que las manos humanas son los órganos mediante los cuales las personas toman posesión creciente del mundo objetivo, y que dicha “curiosidad” es el clima en el que dicha conquista progresa. Pero si centramos nuestra atención en esas manos, no necesitamos una explicación tan noble. Si en su movimiento por encontrarse, esas manos chocan con objetos que ya han sido comprendidos, no pierden mucho tiempo en tocarlos y manosearlos: continúan en su movimiento. Pero si chocan con objetos todavía no comprendidos, esas manos deben primero realizar el gesto de la comprensión para luego proceder en su movimiento de acercamiento mutuo. Deben “conquistar el mundo progresivamente”. Resulta entonces curioso que la comprensión progresiva y el impulso por lograrla se vean como un aspecto inherente a las manos y su movimiento de hacer.

[...] El objeto comprendido está ahora entre nuestras dos manos. [...] En la distinción figurativa, la mano izquierda puede ser denominada la mano de la “praxis”, y la derecha, la mano de la “teoría”, mientras que el gesto subsiguiente de hacer puede considerarse ese movimiento en el que la “praxis” y la “teoría” intentan juntarse. Un movimiento a través del cual la mano izquierda intenta alcanzar la mano derecha transformando el objeto en lo que debería ser, y a través del cual la mano derecha intenta alcanzar la izquierda transformando en objeto lo que debería ser. [...] De repente, ambas manos tratan de imprimirle un valor al objeto, un contorno, una forma, y la mano izquierda trata de presionar el objeto dentro de la forma, mientras que la derecha trata de presionar la forma sobre el objeto. Denominemos esta fase el gesto de la “evaluación”. Es como si, de alguna manera, las dos manos hubieran acordado una forma adecuada para este objeto específico. Es como si hubieran comprendido que el objeto piel es bueno para la forma zapato, y que la forma zapato es “buena” para el objeto “piel”. La evaluación es, entonces, esta forma de medir la escala del objeto contra la escala de la forma, esta selección de una forma adecuada para un objeto ya comprendido. [...] Una vez evaluado el objeto, las dos manos lo presionan para forzarlo a asumir la forma. Lo violan, no permiten que sea como es. Niegan el objeto como tal. Se afirman en relación con el objeto, y al afirmarse afirman el objeto como un producto virtual. Esta fase del gesto puede denominarse el gesto de la “producción”. Separa el objeto de su contexto, que es el mundo objetivo, y lo inserta en un contexto diferente, el mundo de los productos, la cultura, la civilización. Producir es sacar un objeto de un mundo y llevarlo hacia otro. Es modificar su condición ontológica. [...]

El aspecto focal de esta descripción del gesto de producir es, por supuesto, lo que nuestra tradición llama la “vocación”. Pero la observación del gesto tiene la ventaja de desmitificar el concepto de la vocación. No es resultado de alguna voz misteriosa que llama las manos que se encuentran en algún lugar “dentro”, para que allí escojan este objeto y le impongan una forma. Y no son precisamente solo los objetos “nobles”, como

los sonidos musicales, las palabras o las telas, los que se seleccionan así mediante la vocación. La vocación se considera el resultado del descubrimiento que realizan las manos de su actitud específica ante un objeto comprendido, cualquier objeto. Existe la vocación de fabricar zapatos igual que existe la vocación de hacer poesía, y esto no es el resultado de ninguna elección misteriosa especial, sino del hecho de que cada par de manos tiene su actitud propia y específica, su forma propia y específica de moverse en el mundo de los objetos. [...]

La observación del gesto muestra que bajo la presión de la resistencia objetiva siempre se están elaborando formas nuevas. No surgen, completamente conformadas, de alguna “inspiración interior”, como Palas Atenea de la cabeza de Zeus, como quisiera hacernos creer nuestra tradición romántica; son el resultado de un choque entre una forma ya establecida y la resistencia que le opone una nueva materia prima. “Tener ideas nuevas” no es creativo. La creación significa elaborar ideas nuevas durante el proceso de hacer. Las manos no actúan de forma creativa cuando le imprimen estereotipos (ideas ya establecidas) a una materia prima preparada ad hoc, que es el proceso de la manufactura industrial. Actúan creativamente solo cuando le imprimen prototipos (ideas nuevas) a una materia prima que es realmente nueva, en otras palabras, que está comprendida por las manos durante este proceso específico de la producción.

En la situación actual, es en los laboratorios, en los estudios y lugares similares, pero no en las fábricas de los medios de masas, donde se puede observar el gesto de la creación. La división nefasta actual entre los gestos estereotípicos y los prototípicos, entre los gestos de hacer alienados y los verdaderos, constituye una de las causas de nuestra crisis. [...]

Analicemos ahora el resultado de este gesto complejo y tan característicamente humano. El resultado más evidente es que se ha separado de su contexto un pedazo del mundo objetivo y es ahora como debería ser. Ha adquirido valor. Un resultado casi igualmente evidente es que las manos han dejado una huella en el mundo, que perdurará por un tiempo después de su propia desaparición. Las manos se han realizado. Pero aunque estos dos aspectos son evidentes, hay un sabor a derrota en este resultado victorioso del gesto. No solo porque el objeto no muestra la forma a la que las manos aspiraban originalmente, y no puede decirse entonces que se ha informado como debería (y, en este sentido, Platón por supuesto tiene razón, pues hacer es siempre “traicionar las formas perfectas”). Hay un sabor a derrota también porque las dos manos no pueden coincidir realmente dentro del producto manufacturado y convertirse en una “totalidad”, en una síntesis de oposiciones.

Derecha e izquierda, teoría y praxis, valor y realidad, forma y materia (o comoquiera que se pretenda denominar los dos lados de la oposición) no pueden coincidir realmente en la “obra”, el objeto manufacturado, porque esa coincidencia es una “situación límite” del gesto de hacer. Las dos manos avanzan dentro del objeto para encontrarse, se acercan cada vez más, pero su encuentro es una situación de acercamiento infinito que no se logrará realmente jamás. El gesto de hacer nos lo demuestra: nunca es posible decir que la obra está terminada (“perfecta”).

El gesto de hacer termina cuando las dos manos se retiran del objeto, cuando abren las palmas al máximo y dejan que el objeto se deslice hacia el contexto de los objetos

valiosos, de la “cultura”. Por supuesto que conocemos bien este tipo de gesto. Es el gesto de dar, del sacrificio, de la resignación. Llamémoslo el gesto de “mostrar”. Las manos realizan este gesto en un momento muy poco preciso en el transcurso de la realización, cuando se ha hecho evidente que todo paso adicional hacia la coincidencia, hacia la “perfección”, se ha vuelto insignificante, “infinitesimal”. Cuando se ha hecho evidente que toda nueva tentativa por lograr la totalidad no modificará realmente el objeto. Las manos muestran su obra, no cuando están satisfechas con ella, sino cuando están satisfechas de que no pueden hacer nada más. De manera que la muestra es un gesto de resignación.

Pero es incluso más que eso. Aunque en cierto sentido sea la última etapa del gesto de hacer, tiene una estructura completamente distinta. Es un gesto amoroso. La estructura fundamental del gesto de hacer es el odio. Es el gesto de definir, de confinar, de violar y de modificar. El gesto de mostrar pertenece a un mundo diferente: un mundo de ofrecimiento, de abandono. Las manos ofrecen su obra –y por ende se ofrecen a sí mismas– a otros seres humanos. “Publican”, hacen algo público. Mostrar es un gesto político. Un gesto que se pone a la disposición de los demás. Y como constituye la última fase del gesto de hacer, muestra qué significa hacer: es un gesto que busca la “perfección” mediante la impresión de valores en los objetos por el bien de los demás. Visto así en su conjunto, el gesto de hacer es un gesto amoroso frustrado.

Hagamos un resumen de lo dicho hasta ahora sobre el gesto de hacer: podemos observar cómo es el hombre en el mundo si observamos la forma con que sus manos se mueven en él. Se mueven en forma dialéctica, porque hay dos manos, y porque su simetría reside en su oposición. Algunos de sus movimientos muestran mejor que otros este intento de las manos de lograr una síntesis de su oposición, y el gesto de hacer es uno de estos movimientos. Puede considerarse una serie de gestos, uno tras otro. Esta investigación ha hecho una diferenciación entre algunas de estas fases, aunque otros observadores, por supuesto, puedan sugerir otra clasificación: (a) percepción, (b) aprensión, (c) comprensión, (d) evaluación, (e) producción, (f) entendimiento, (g) manufactura, (h) creación, (i) producción instrumental, (j) realización, y (k) muestra. Cada una de estas fases tiene su propio clima existencial. Son formas específicas de estar-en-el-mundo. Pero hay un clima general del gesto de hacer: es el clima de la búsqueda violenta de la perfección en el mundo objetivo por el bien de los demás, y termina en una resignación amorosa.

Es posible que a un observador no humano las manos le parezcan repugnantes en su movimiento a través de las distintas etapas del gesto de hacer. Pero para nosotros, que somos esas manos en su movimiento, o que somos las manos que recibirán el resultado de ese movimiento, las manos son la fuente de la verdad, de la belleza, del valor.