



Vilém Flusser
El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad. Prólogo de Claudia Kozak
Buenos Aires
Caja Negra
2015
192 páginas

Juan Pablo Luppi¹

Vistas panorámicas del futuro que llegó

Publicado en 1985 como extensión de su libro más difundido (*Hacia una filosofía de la fotografía*, 1983), *El universo de las imágenes técnicas* profundiza el ensayismo ágil de Vilém Flusser, en la senda de hacer evidente lo que el presente promete para el futuro de la sociedad poshistórica. Por la potencia visionaria que se verifica tres décadas después de su aparición, resulta enriquecedora la actualización argentina de este elogio de las imágenes técnicas (fotografía, televisión, computación), cuya oposición con las imágenes tradicionales (no mediadas por aparato) demanda para

Flusser una sociología futura. La densidad política de esa búsqueda recorre el libro desde la pugna planteada en la “Advertencia”: contra la tendencia de la imaginación técnica hacia la sociedad totalitaria, centralmente programada, de receptores y funcionarios de imágenes, surgirá otra en dirección a la sociedad telemática dialogante de creadores y coleccionistas de imágenes (26).

Con traducción de Julia Tomasini, introducción y notas de Claudia Kozak, esta cuidada edición de Caja Negra es el quinto título de su colección “Futuros próximos”, iniciada con filósofos

¹ Doctor de la Universidad de Buenos Aires en el área Literatura. Profesor en la cátedra *Literatura Argentina I* (FFyL, UBA). Investigador Asistente

del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Mail de contacto: pabloluppi@hotmail.com

contemporáneos y ensayistas del arte visual como Boris Groys, Quentin Meillassoux, Graham Harman, Hito Steryerl.² En esa serie, el libro de Flusser aporta la ambigua actualidad de una visión de futuro producida hace tres décadas, cuando apenas emergían signos de la revolución digital que sería evidente a comienzos del siglo XXI. Detalles tipográficos de la edición, como la ubicación en caja de los números de página (centrados en margen lateral, direccionados verticalmente), enriquecen la complejidad del texto con la materialidad del libro: el diseño desacomoda la percepción horizontal, en consonancia con un texto que desestabiliza la lectura (sobre todo la especializada, que atiende a la numeración para la citación).

El libro ofrece entrada convocante a una zona sustancial de la obra de este filósofo nómada del lenguaje y la comunicación. Flusser nació en Praga en 1920, perdió a parte de su familia bajo el nazismo, terminó de estudiar filosofía en Londres, trabajó en el campo cultural y universitario de San Pablo entre 1941 y 1971, hasta que la dictadura en Brasil motivó su regreso a Europa, donde ejerció la investigación y la docencia hasta 1991, cuando murió en un accidente en Alemania. El bilingüismo (alemán y checo) de su infancia y juventud fue enriquecido por estudios de latín, griego, hebreo, español. Enlazado al dinamismo vital, su pensamiento se enriquece por la

fluctuación entre lenguas: Flusser traduce y retraduce sus textos entre el portugués, el alemán y el inglés, insertándose en un reconocido linaje de la vanguardia literaria, que produce efectos políticos al atravesar mutuamente idiomas. Mezcla y variación recorren este pensamiento escrito sobre la escritura y la imagen; como precisa Kozak en la “Introducción”, el entrevero de lenguas sería “apuesta teórica pero también afección”, con una curiosa “posición a caballo entre un humanismo existencialista y un poshumanismo maquínico”, que permite ubicar el cambio ontológico de la época “en el pasaje de la hegemonía de las lenguas naturales al código informático” (13-14). La fluctuación sería propia de la época, entre la fantasía apocalíptica de la sociedad totalitaria de funcionarios programados para servir a la maquinaria social y la utopía positiva de una sociedad dialógica telematizada, como “música de cámara” sin director, en la que cada participante improvisa su parte en el diálogo creador, informativo.

Con libre apropiación y asociación de categorías de la cibernética y la física termodinámica, Flusser define “información” como algo poco probable.³ En el capítulo 13 (“Decidir”) lo ejemplifica con el idioma portugués, donde la frecuencia de aparición de letras poco probables (“x”) decidiría que un texto sea informativo cuando tal frecuencia supera lo estadísticamente

² La anotación de Kozak destaca la actualidad del pensamiento de Flusser, identifica sus aspectos visionarios, invita a la lectura crítica ofreciéndole contexto y complejidad, sin dejar de señalar sobreentendidos y saltos bruscos en la argumentación (por ejemplo, en sus referencias al nominalismo). Pocos meses después de la impresión del libro de Flusser, Caja Negra publicó *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte*

y *tecnología*, preparado por Kozak con un equipo de investigación de la UBA.

³ Kozak (18-20) identifica las fuentes teóricas que no cita Flusser: la teoría matemática de la información formulada por Claude Shannon y los desarrollos sobre cibernética de Norbert Wiener, de quien Flusser toma el entrelazamiento de los conceptos de información y entropía, agregando la alusión al pensamiento aristotélico (la información da forma a la materia y retrasa la entropía).

“futable” (153-154). Si probable es que el universo se dirige a la muerte térmica, “el hombre es un ente comprometido contra la estúpida tendencia del universo a desinformarse”, como sintetiza el capítulo 2, que propone “Concretizar” como la tarea de la imaginación productora de tecno-imágenes (43-44). El primer capítulo, “Abstraer”, dispone esta dialéctica entre imagen tradicional, que “abstrae la profundidad de la circunstancia”, y tecno-imagen, “producida por el gesto que reagrupa puntos para formar superficies” y así vuelve a lo concreto, según apresura el ensayista la referencia cibernética de su argumentación (34). La incidencia de los aparatos torna paradójica la imaginación técnica: los sujetos de las sociedades informacionales reciben imágenes improbables como probables, producidas y transmitidas por aparatos que funcionan a partir del cálculo de probabilidades. De ahí que la propuesta de Flusser sea revolucionaria en el cruce de las artes visuales con las tecnologías: la libertad humana frente al aparato consiste en obligarlo a hacer aquello que no está predeterminado en su programa.

En *Hacia una filosofía de la fotografía*, Flusser concentraba en la caja negra su perspectiva sobre las imágenes técnicas, producidas por medio de un aparato como “juguete que simula el pensamiento”.⁴ La mediación técnica implica la radical transformación de la

producción quirográfica (manual) en tecnográfica: la fotografía inaugura una serie que abarca cinematografía, videografía, infografía, holografía. Desde la Revolución Industrial, las herramientas devinieron máquinas y pasaron a ser la constante sobre la cual el hombre se convirtió en la variable.⁵ Las posibilidades de libertad pasarían por inyectar intenciones humanas en el programa del aparato, forzarlo a producir algo improbable, informativo. La libertad sería un modo de jugar no *con* sino *contra* el aparato, aspecto donde el fotógrafo se diferencia del ajedrecista, en una de tantas analogías que dinamizan la prosa de Flusser. Hombre y aparato “forman una unidad de función singular”; el fotógrafo sería el “funcionario” que se desliza en el interior de la cámara para descubrir los trucos allí escondidos (1990: 27-28, 74). La tarea crítica cambia con respecto a las imágenes tradicionales, abocadas a la visión o “ideología” (entrecomilla de Flusser): “descifrar imágenes técnicas implica revelar el programa del cual y contra el cual surgieron”. *El universo de las imágenes técnicas* insiste en la conexión del desciframiento con la intervención política y ontológica: si no logramos concretizar, des-ocultar los programas tras las imágenes, estas se volverán opacas y propiciarán “una idolatría más densa que la de las imágenes tradicionales antes de la invención de la escritura” (47).⁶

⁴ Ver “Glosario básico” incluido como apéndice en *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990: 77-78).

⁵ “Cuando las herramientas se transformaron en máquinas, su relación con el hombre se invirtió. Antes de la Revolución Industrial, el hombre estaba rodeado de herramientas; después, fue la máquina la que se rodeó de hombres. (...). Antes de la Revolución Industrial, el hombre era la constante en las relaciones, y las herramientas eran las variables; después, las máquinas fueron las

constantes y los hombres las variables” (Flusser 1990: 25).

⁶ En la “Nota introductoria” de *Hacia una filosofía...*, Flusser sustenta su perspectiva en el planteo de dos cambios fundamentales en la civilización humana: la invención de la escritura lineal, a fines del segundo milenio a. C., y la invención de las imágenes técnicas, de la cual somos testigos (1990: 9).

Estos amplios movimientos de ideas se desarrollan con una cordial disposición en el estilo enunciativo y en la estructura textual. Luego de la “Advertencia” numerada con 0, hay quince capítulos titulados con verbos en infinitivo, y finaliza con el único titulado con sustantivo (“Música de cámara”) que metaforiza la orientación del libro. Con ilación ligera, Flusser explora la naturaleza hipotética del ensayo; evita bibliografía y citación de antecedentes porque, como indica el umbral de *Hacia una filosofía...*, no se propone defender una tesis existente sino contribuir a la discusión (1990: 9).⁷ La enunciación tiende a la conversación con el lector; en el capítulo 5 (“Señalar”), al indicar que el “eterno problema” de realismo/idealismo es eterno por estar mal formulado como explicación “profunda”, detiene la argumentación, dosifica el ritmo de lectura y esclarece ideas apelando a la interpretación errónea adjudicada al receptor hipotético: “Quien lea el párrafo precedente de manera apresurada podrá concluir que estoy abogando por un curioso idealismo (...). Pues habrá leído mal: estoy diciendo exactamente lo contrario” (74-75). El tono ensayístico abrevia en una didáctica de ejemplificación y analogía, abundante en metáforas filosóficas o cibernéticas orientadas menos por el rigor teórico que por la claridad en la transmisión de conceptos complejos. Así, luego de enhebrar ejemplos históricos (cristianismo, San Agustín, Colón) de la “inversión del vector de intereses”, que observa en la actual tendencia al encogimiento impulsada por la miniaturización en el cálculo y la

computación, aclara: “Puedo darme cuenta de la pobreza de mi metáfora, pero busco articular la radicalidad de la inversión actual del vector de intereses” (174). De estas ideas del capítulo 15 (“Encoger”) emerge el significado utópico de “libertad”, practicado en la escritura ensayística: “no la capacidad de oponerse a tal o cual determinación, sino la capacidad de despreciar todas las condiciones y elaborar un universo no-determinado” (177).

Invirtiendo el vector académico, la diagramación conceptual brinda accesos parciales y sinuosos a los verbos que definirían el emergente universo de las imágenes técnicas. “Tocar” (capítulo 3) resulta decisivo porque las teclas son dispositivos capaces de reintegrar el mundo para hacerlo vivencial, manipulable; la sociedad informática inminente estará “compuesta por pulsadores de teclas en busca de nueva información” (49, 57). “Redefinamos ‘imaginar’” propone en el cuarto capítulo: “hacer que los aparatos provistos de teclas computen los elementos puntuales del universo para que formen imágenes”, que nos permiten actuar “concretamente en un mundo que se ha vuelto impalpable” (66-67). La sociología futura ya no tendrá al hombre como premisa de análisis: elaborará criterios taxonómicos según tipos de imágenes (“telespectadores”, “público de cine”); verificará que las imágenes técnicas alcanzan al individuo en sus rincones más íntimos, no reúnen a las personas a su alrededor, y esa dispersión de la sociedad es incomprensible sin “el movimiento circular entre la imagen y el

⁷ En “Ensayos” (breve artículo publicado en *O Estado de São Paulo* en 1967) Flusser expone su militancia por esa forma de escritura crítica. Frente al tratado, donde el rigor del argumento minimiza la responsabilidad del autor, prefiere el estilo vivo del ensayo, la vibración de la lucha entre

pensamiento y vida, la transformación del tema en enigma que interpela a los lectores. Contra el academicismo reinante en las universidades brasileñas, prioriza el “momento de libertad que antecede a la decisión por el estilo”.

hombre” (79-81). En este enlazamiento, el capítulo 7 (“Dispersar”) resignifica el 6 (“Circular”). Los capítulos serían entradas fragmentarias cuyas conexiones complejizan las acciones que titulan. Al advertir la presunta sinonimia entre “Preparar” (capítulo 12) y “Programar” (capítulo 8), el ensayista se pregunta en el presente capítulo si estar preparado para la transformación de lo probable en improbable no sería una repetición en sentido contrario del dedicado a la utopía de una sociedad de programadores: el capítulo 12 reformula el 8. Al final del 11 (“Crear”) establece una serie con los anteriores (“Dialogar” y “Jugar”): las tres acciones refieren improbabilidades, donde radica el elogio de virtualidades inherentes a la superficialidad telemática. Y anticipa por contraste los capítulos siguientes (“Preparar”, “Decidir”, “Dominar”), que consideran las probabilidades y mitigan la utopía.

Como vimos, el último verbo (“Encoger”) permite la emergencia del significado de libertad, acorde con el capítulo final que encuentra el sustantivo de la música: el yo ensayista acaba “inmerso en el universo de las techno-imágenes y no en su orilla, como lo hice hasta ahora en este ensayo”, y desde allí amplía la libertad para concentrarse en la “superficie ínfima que me conecta con todos los demás, con todo espacio, con todo tiempo”. Invita a leer el último capítulo como si fuera el primero y define el impulso utópico que corona el libro: “A partir de esa concreción superficial, puedo crear, junto con los demás, lo inconcebible y lo inimaginable” (189). El desarrollo ha sido coherente con el objetivo planteado en las primeras líneas del libro: buscar las tendencias que se manifiestan en la imaginación técnica actual (en 1985). Como indicaba el primer capítulo de *Hacia una filosofía...*, las imágenes

técnicas surgidas a fines del siglo XIX permiten volver los textos imaginables, luego de que la “textolatría” (el hombre experimenta y conoce el mundo en función de sus textos) y la transcodificación de imágenes en conceptos dieran la impresión de que, sin nada más por explicar, la historia habría cesado (1990: 14-15). Contra los anuncios funestos de su siglo, Flusser formula una crítica de la imaginación técnica que no ha perdido vigencia, porque esclarece tendencias que en tres décadas se han expandido e intensificado.

La motivación a seguir pensando las imágenes técnicas en cada presente es un beneficio que obtendrá el lector de este libro. Como dice un paréntesis del capítulo 15, la descripción de la sociedad futura es ensayada en forma de “vistas panorámicas” (171). Lejos de retacear valor crítico al libro, el juego libre con el ensayo realiza una alteración responsable (asumida por el autor) de los géneros académicos de las ciencias sociales y humanas. La libertad para componer un universo no-determinado permite algo mejor que conferir cientificidad al trabajo: hacer evidente lo que el presente promete para el futuro de las sociedades. Aunque su penetración no disimule los peligros de la técnica, Flusser destaca lo positivo del cambio cultural, interroga qué de bueno tendrá ese futuro que se ha convertido en nuestro pasado inmediato, integrante del presente. Aquí y ahora reverberan estas indagaciones, atisbos de un futuro democrático que incluye peligros y promesas de la imaginación técnica. Acaso no menos que en 1985, seguimos “enfrentando, inseguros, el futuro inmediato que está emergiendo, débilmente agarrados a las estructuras que la utopía ya produjo”, según la provocación del capítulo 0 (26). Este libro en 2015 tiene las condiciones para ser

leído como quería su autor: no como literatura fantástica futurista sino como crítica del presente, donde vibra una genial inseguridad frente a la emergencia de lo nuevo.

Referencias bibliográficas

Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas-Sigma.