

Las imágenes en el pensamiento de Vilém Flusser

Andrea Soto Calderón

Vilém Flusser es un teórico de los medios que tuvo como principal ocupación la cultura de la imagen. Su reflexión teórica se centra en la imagen técnica y su respectiva función en la sociedad postindustrial, en los aparatos y en los medios culturales de la comunicación, desde la máquina fotográfica hasta el ordenador. Flusser establece las características esenciales que diferencian a estas imágenes de las que las antecedieron, cuyo punto de inflexión se encuentra en la valoración en cuanto objeto. Es precisamente allí donde surge el cambio radical que ocasiona una crisis cultural.

Vilém Flusser nace en Praga el 12 de Mayo de 1920 y en 1940 llega a la ciudad de São Paulo, lugar en que se asentará por más de tres décadas y donde experimenta el cambio mediático como fundamental para su época, estableciendo un análisis dialéctico al reflexionar cómo los medios comunicacionales introducen cambios en el ámbito cultural y social, sin que nosotros alcancemos a percibir su cambiante artificialidad. De ahí su preocupación por una teoría que se ocupa de la transmisión, almacenamiento y reproducción de la información, las formas y códigos.

Flusser sostiene que nos encontramos en una crisis cultural solo comparable al paso de la cultura oral a la cultura escrita, crisis que exige pensar en nuevas categorías, pues la tradicional episteme y crítica moderna ya no son operativas para nuestra situación actual. En *Una filosofía de la fotografía* (1983) dirá: «[d]esde los comienzos de la cultura humana se han producido dos acontecimientos fundamentales. El primero ocurrido alrededor de la mitad del segundo milenio antes de Cristo, está asociado a la “invención de la escritura lineal”, y el segundo, que presenciamos, puede denominarse “invención de las imágenes técnicas”»¹.

Este es el problema que atraviesa toda su reflexión teórica. Desde su perspectiva, existen múltiples síntomas que nos llevan a pensar que hoy nos encontramos ante una nueva relación o actitud frente al mundo. La razón se refleja de otras maneras. Un mundo que cree cada vez menos en los sentidos y en idéntica proporción aumenta su creencia en los instrumentos técnicos, que se han convertido en aliados confiables mejorando la capacidad limitada de nuestras percepciones. Pareciera que ninguna actividad tuviese lugar sin un cuerpo técnico que le posibilite emerger en un espacio intersubjetivo. Existe un claro desplazamiento de la experiencia tradicional, ahora el mundo parece sólo poder ser accesible a través de los medios².

Así como en muchas disciplinas aumenta la confianza por los instrumentos técnicos, existe dentro del ámbito filosófico diversos pensadores contemporáneos tales como Martin Heidegger, Jacques Ellul, Günther Anders, Hans Jonas y Eduardo Nicol, entre otros, para quienes la razón tecnocientífica comporta un gran peligro acerca de la deformación radical de la condición humana, a saber, que el hombre dejaría de ser agente de su propio destino, la amenaza por el carácter libre y autoconsciente del ser humano. En todos ellos podemos ver como denominador común la certeza de que luego de la revolución industrial, el hombre ya no sabe cuál es su tipo propio de hacer y se ha convertido en instrumento de sus objetos técnicos.

1. FLUSSER, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Barcelona: Editorial Síntesis. p. 9.

2. Crf: SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

En Vilém Flusser la reflexión en torno a la relación del ser humano con la técnica es ambivalente. Por un lado, advierte los peligros que comportan los totalitarismos de la razón tecnocientífica —lo que en términos de Anders podemos denominar la «obsolescencia del hombre»; pero, por otro, no deja de insistir en el potencial que se abre para la creación estas nuevas posibilidades de imaginar, de lo que él denomina «tecnoimaginación», de hacer que los aparatos vayan más allá de aquello para lo cual están programados.

Podemos inscribir las reflexiones de Vilém Flusser respecto a las imágenes en lo que se podría llamar una corriente antropológica, junto a Jean Paul Sarte o Hans Belting. Su interés consiste en interrogar la capacidad que tiene el ser humano de crear imágenes, por ello su interés en la imaginación, en tanto capacidad básica y fundamental que define nuestra singularidad como especie. La hipótesis que él ensaya es que la historia de la mirada en Occidente puede ser analizada desde tres grandes momentos: el modo de ver mágico, el modo de ver lógico y el modo de ver tecnológico, los cuales han sido originados por crisis culturales motivadas por los instrumentos y técnicas que hemos ido creando.

Para él, estas mutaciones se han producido principalmente en la imaginación. En sus palabras, la imaginación es «la capacidad específica de crear y descifrar imágenes»³, al menos en una primera aproximación estructural de esta categoría. Naturalmente, como él mismo sostiene, «la imaginación por sí sola no basta para la creación de imágenes. Aquello que es visto (los hechos) debe ser fijado y tornarse accesible para otros. Debe ser reconvertido en símbolos, y ese código debe ser alimentado en una memoria (en una pared rupestre, por ejemplo), y el código debe ser descifrado por otros. Dicho de otro modo: aquello que es visto de modo privado tiene que ser publicitado, lo que es visto de modo subjetivo tiene que ser intersubjetivizado»⁴. Así, cuando el hombre imagina pone entre él y el mundo un medio. La imagen interna que él se representa es un «entre medio», porque se sitúa entre el humano y el mundo. Es por ello que, tradicionalmente, la imaginación ha jugado un rol fundamental en el proceso de conocer, pues se ha estimado que de ella emergen los modos que construye el hombre para intermediar con el mundo, es la manera que éste tiene para acceder a él desde su *ex-sistencia*, en otras palabras, desde fuera de él.

Las primeras imágenes de las cuales tenemos registro son las imágenes de las cuevas de las cavernas, y lo que se buscaba con ellas era reproducir la realidad más cercana de sus artífices, como un modo de escenificarse lo cotidiano. Por ejemplo, en la pintura rupestre «se puede cazar un pony más eficazmente si primero se realiza una imagen de dicho pony»⁵. Así, la imagen se convierte en una orientación para una actividad futura, es de alguna manera una planificación para poder ver

3. FLUSSER, V. (2001). Op. cit., p. 80.

4. FLUSSER, V. (1990). *Una nueva imaginación (Eine neue Einbildungskraft)* apareció en una versión extensa en alemán, por primera vez, en: Volker Bohn (compilador). *Bildlichkeit*. Frankfurt, pp. 115-128.

5. ZIELINSKI, S. *Vilém Flusser: Breve introducción a su filosofía sobre los medios de masa*. [En línea] <<http://217.76.144.67/unesco/intro/index.html>> [Consulta: 16 de Julio de 2004]

mejor nuestro entorno. Para poder planificar, sin embargo, «es preciso alejarse del objeto, es necesario apartarse de él para poder verlo»⁶, este alejarse del mundo para luego volver a entrar en él es lo que, según Flusser, entendemos por imaginación. Bajo esta perspectiva, cuando imaginamos nos alejamos del mundo y entramos en nosotros mismos. Este entrar en nosotros mismos es lo que Flusser denomina un *no-lugar*⁷, de modo que la imaginación sería entendida como nuestra capacidad para alejarnos de la realidad hacia ese *no-lugar*, para que el mundo deje de ser una oposición contra lo que chocamos y comience a presentársenos como un lugar en donde las cosas se interrelacionan, y de esa manera poder manejarlo o apresarlos de mejor forma. Hay un giro de lo subjetivo a lo intersubjetivo.

En esta concepción de la imaginación en sentido tradicional, la interpretación de la realidad se corresponde con las dicotomías clásicas de división entre sujeto y objeto. Puesto que el mundo se nos presenta como ajeno, es que es necesario realizar una aprehensión sucesiva de las partes, una síntesis de las informaciones (sensaciones) que recibimos. Para organizar la información es necesario un aislamiento, un distanciarse, esa distancia es la que nos permite imaginar. Como lo formulara Aristóteles, es la imaginación la que nos permite percibir, es ella quien tiende un puente entre sensación y razón⁸.

Por tanto, este primer tipo de imágenes vendrían a ser la respuesta a esta primera crisis de separación con el mundo. Flusser llama a este modo de ver «mágico», porque la causalidad está dada por la semejanza. Una segunda crisis, habría sido aquella en la que ha tenido lugar la invención de la escritura. Cuando las imágenes dejan de orientarnos y comenzamos a idolatrarlas, se hace necesaria una explicación que marque nuestras coordenadas, entonces se genera el segundo modo de ver, que puede ser denominado lógico, debido a que las ideas que determinan la mirada son concebidas lógicamente, en donde la causalidad se presenta por identidad y diferencia. Sin embargo, en un momento el ser humano olvida la función que tenían para él los textos y cae en lo que en el diagnóstico de Flusser se conoce como 'textolatría'. Entonces, surgen las imágenes técnicas, pero esta creación trae consigo un cambio absolutamente radical porque implica un nuevo poder de la imaginación. Es por eso que su análisis se centrará tanto en la fotografía —en tanto creación de las primeras imágenes técnicas—, para buscar en esa arqueología claves que nos permitan comprender algunas características estructurales de la situación en las que nos encontramos.

6. FLUSSER, V. (2001). Op. cit., p. 80.

7. Flusser entiende el concepto de *no-lugar* de un modo muy diferente a como desde Marc Augé estuviésemos habituados a comprenderlo, esto es: no como un lugar de transitoriedad, en el sentido de habitante circunstancial de un espacio concreto, entendiendo los *no-lugares* como tiempos y espacios de traslado o de anonimato (como lugares *no-significativos*); sino que de lo que aquí se trata es de un espacio de interioridad que no es posible precisar con certeza, aquel lugar en el que entramos y creamos las imágenes, que a su juicio, ha sido descrito en nuestra tradición con el nombre de «subjetividad» o «existencia», que si bien ha de ser un espacio que se da dentro de nosotros mismos, implica salir fuera de sí para luego volver a internarse dentro. Dicho de otro modo, para Flusser es la capacidad de distanciarse del mundo de los objetos hacia la propia subjetividad, de tornarse sujeto de un mundo objetivo. Es un gesto de abstracción que implica retirarse del mundo hacia un lugar (*no-lugar*) dentro de nosotros mismos, para luego orientarse mejor en las acciones futuras.

8. Cfr.: ROSS, W.D. (1957). *Aristóteles*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Desde luego, que esta propuesta flusseriana es una ficción filosófica, no ha de ser entendida como un intento de categorización histórica o científica. Para Flusser la creación de la fotografía y la revolución cultural que producen sólo es comparable con la producida en la segunda mitad del segundo milenio antes de Cristo, cuando se creó el alfabeto. Desde entonces, la creación se efectúa mediante el cálculo y el cómputo. Impresiona la capacidad de Flusser de anticiparse a la época, considerando que murió a comienzo de los años 90, cuando aún no había acontecido toda la explosión digital que hoy presenciamos. Desde temprano él ya hablaba de «pensamiento táctil», de «elogio a la superficialidad» o a la pantalla y de cómo el ser humano cada vez más «pensaría con los dedos», gran parte de su fenomenología de los gestos anticipa prácticas absolutamente contemporáneas.

Flusser toma la fotografía como referente de análisis porque son las primeras imágenes técnicas que el ser humano creó. El primer cuadro que se sintetizó a partir de puntos fue la fotografía. Las fotografías son las primeras manifestaciones de una nueva imaginación. «Para procesar un código que consiste en dos puntos de intervalos se requiere un tipo de imaginación que no ha existido nunca antes: una imaginación para la programación»⁹. Así, desde la creación de la fotografía, se ha creado una nueva forma de mirada mediante una relativización, porque introduce un nuevo concepto de tiempo, en el que la imagen fluctúa, se destruye y se autoproduce, al igual que el mundo en que se genera. Inaugura así un proceso infinito de posibilidades y en ese sentido conlleva un verdadero desplazamiento epistemológico.

La cámara responde a la obsesión de poner una imagen, en que las cosas se den en su más inmediata presencia, es un intento del ser humano por elaborar una construcción de una imagen que corresponda fielmente al mundo real. El objetivo del cálculo era el de permitir un apresamiento y un manejo minuciosamente exacto del mundo. La fotografía logra establecer un modelo de cuadros que da una organización completa de la apariencia de la naturaleza y con ello logra un poder nunca antes visto¹⁰. La fotografía transforma el discurso lineal histórico en superficies. Los nuevos cuadros son proyecciones del pensamiento calculador: señalan hacia el mundo, pero no lo representan como es, sino como podría ser.

Por tanto, para el filósofo checo, lo que se está abriendo es un nuevo nivel de existencia, con nuevas experiencias, sentimientos, emociones; con conceptos y valores propios, en donde los procesos son más importantes que los sujetos. Se trata de una realidad perceptiva sin soporte material que se presenta hiperrealista, pero ontológicamente fantástica. Su gran novedad cultural es que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción. Como lo formula Gubern¹¹, antes las imágenes postulaban «esto fue así»; las imágenes sintéticas, en cambio, afirman «esto es así».

9. FLUSSER, V. (2001). Op. cit., p. 3.

10. Cfr.: FONTCUBERTA, J. (2001). *Contranatura*. Barcelona: Editorial Acta.

11. Cfr.: GUBERN, R. (1999) *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Flusser sugiere un análisis que contribuye a dibujar el origen de nuestro presente cultural situándose más allá de lo que conocemos como la primera Revolución industrial, centrándose en lo que para él sería una transformación aún más radical: el surgimiento de la era digital. En consecuencia, la reflexión en la que nos encamina es un análisis minucioso hacia los medios que nos rodean, recogiendo la técnica no del artesano, sino la industrial —e incluso postindustrial— y su efecto en la vida cotidiana del hombre moderno.

En el centro de estas reflexiones se encuentra la pregunta acerca de qué es lo que realmente representan los productos de los medios y cuál es la realidad que subyace a ellos. De allí la preocupación de Flusser por la pérdida de distancia crítica, pero sobre todo por la imposibilidad para decodificar el mundo que hemos generado. Es erróneo suponer que los nuevos medios deben ser analizados de igual manera que los anteriores, atendiendo solo al argumento que desde que el hombre es hombre posee medios que le posibilitan relacionarse con el mundo, puesto que antes de la creación de los medios digitales lo que acontecía era una actualización de dichos medios (en términos aristotélicos de acto). En cambio, con los nuevos medios, lo que sucede es que se abren nuevas potencialidades.

La propuesta de Flusser irá en la línea de potenciar al ser humano en tanto *homo ludens*, en su capacidad de jugar con los aparatos que ha creado, juego que le permita penetrar en esta «caja negra» y jugar con los elementos que en ella encuentre, pero no como dominación necesariamente, sino como afección mutua.

Links sugeridos

<http://www.flusserstudies.net/>

<http://www.flusserbrasil.com/>

<http://www.flusser-archive.org/>

<http://www.flusserestudios.cl/>

Andrea Soto Calderón es investigadora doctoral de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT) en el Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía en la Universidad Autónoma de Barcelona.