Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía ISSN 1850-3578

La fotografía y la libertad
La crítica cultural de Flusser

Alberto J. L. Carrillo Canán*
(BUAP / México)

"Estar en el universo fotográfico significa experimentar, conocer y valorar el mundo en función de fotografías (…)", con lo que "(…) la cámara fotográfica se confirmará como el antecesor de todos aquellos aparatos que trabajan para la robotización de todos los aspectos de nuestra vida, desde los gestos exteriores hasta lo más profundo del pensamiento, del sentimiento y de la voluntad."Flusser.

"Lo que está a debate aquí es la diferencia entre (…) informaciones generadas intencionadamente e informaciones generadas automáticamente." Flusser

"Es, por lo tanto, la tarea de una filosofía de la fotografía el mostrar en el terreno de la fotografía esta lucha entre el hombre y el aparato y reflexionar sobre la posible solución del conflicto." Flusser

"La fotografía está por convertirse de objeto postindustrial en información pura. Muestra de manera ejemplar la transición de la sociedad postindustrial a la sociedad de la información pura. (…) La fotografía es uno de los fenómenos más fascinantes del presente y del futuro inmediato y, ciertamente, no solo como fotografía sino sobre todo como ejemplo." Flusser

La original obra el filósofo checo Vilém Flusser (1929-1991) puede ser vista como una "crítica cultural" sistemática de lo que corrientemente se llama *new media* y de la sociedad que les corresponde. Flusser prácticamente no utiliza la expresión *new media* sino más bien las expresiones "imágenes técnicas" o "tecnoimágenes". Y en su crítica de la "tecnoimaginación" la fotografía ocupa un papel muy destacado, sobresaliendo el opúsculo *Für eine Philosophie der Fotografie* (Para una filosofía de la fotografía, 1983) y la colección de ensayos *Standpunkte. Texte zur Fotografie* (Puntos de vista. Textos acerca de la fotografía, 1998) Cabe señalar que si bien a primera vista el tema de la fotografía puede parecer como un tema más bien estrecho desde un punto de vista filosófico, lo cierto es que Flusser le asigna una importancia capital, podemos decir, de dimensiones propias de una crítica en su conjunto de lo que él llama la "posthistoria" o, también, la "sociedad postindustrial". En otras palabras, el tema de la fotografía aparece como aquella arena escogida por Flusser para emprender y ejemplificar la crítica de la sociedad contemporánea en su conjunto en tanto "mundo dominado por los aparatos". El "universo fotográfico" viene a ser, entonces, el mero punto de partida para la crítica del "universo de las tecnoimágenes" en su totalidad. De ahí, por ejemplo, que otra de sus obras básicas se titule, precisamente, *Ins Universum der technischen Bilder* (Hacia al universo de las imágenes técnicas, 1989). El objetivo de este texto es el de reconstruir aspectos fundamentales de la crítica cultural flusserliana a la fotografía en tanto elemento básico en "la transición de la sociedad postindustrial a la sociedad de la información

* cs001021@siu.buap.mx

pura", sociedad en la cual se expresaría plenamente la determinación ontológica del hombre como "sujeto" que en su lucha contra "la posibilidad de la muerte" está caracterizado por la "voluntad de informar", la voluntad de realizar lo "improbable", voluntad que para Flusser no sería otra cosa que la "libertad y dignidad humanas".

§1. La definición de fotografía

En su examen crítico de la fotografía Flusser parte de la hipótesis de que "(…) el universo fotográfico puede servir como modelo para la vida postindustrial en tanto tal y [de] que una filosofía de la fotografía puede ser el punto de partida para toda filosofía que se ocupe de la existencia del hombre en el presente y en el futuro cercano." (PhF 68)[1] La intención crítica de Flusser se anuncia ya en su mera "definición de fotografía" (PhF 69), según la cual la "(…) fotografía (…) es una *imagen* generada por un *aparato* de acuerdo con un *programa*, cuya supuesta función es la de *informar*." (PhF 69)[2] Flusser es un autor particularmente consciente y pulcro en el manejo de los conceptos y respecto del pasaje recién citado él mismo resalta de manera explícita "imagen, aparato, programa, información" (PhF 69) como "conceptos fundamentales" (PhF 69), cada uno de los cuales implica "(…) conceptos adicionales. Imagen implica magia, aparato implica automatización y juego, programa implica azar y necesidad, información implica símbolo e improbabilidad [*Unwahrscheinlichkeit*]." (PhF 69) Lo que, nos dice inmediatamente, "(…) lleva a una definición ampliada de fotografía. [Una] fotografía es una imagen de un hecho [*Sachverhalt*] mágico generada *automáticamente* por aparatos programados en el transcurso de un juego basado en el azar, cuyos símbolos informan al receptor para un comportamiento improbable." (PhF 69) Esta definición, aclara Flusser inmediatamente, tiene para la filosofía "(…) la ventaja de que no puede ser aceptada (…). Uno se ve desafiado a mostrar que es falsa ya que deja de lado al hombre en tanto agente *libre*; [por ello] provoca la contradicción – y la contradicción (…) es uno de los resortes del filosofar –." (PhF 69)

Por razones de espacio no podemos examinar aquí los cuatro "conceptos fundamentales" y sus implicados, por lo que nos concentraremos en los conceptos "imagen", "magia", "aparato", "programa" e "información". Estos conceptos – conjuntamente con los otros señalados y a los cuales también tendremos que referirnos más o menos brevemente – explicarían que, según Flusser, "(…) pensamos en categorías fotográficas porque el *universo fotográfico* nos ha programado para el *pensamiento posthistórico* (…)" (PhF 70s.). Así pues, dichos conceptos son centrales para la crítica de "la cultura mediática" propuesta por Flusser, la cual es, justamente, la cultura de la "sociedad postindustrial" (PhF 51) correspondiente al "pensamiento posthistórico."

§2. Las imágenes y la magia

En la teoría de Flusser la distinción entre "imágenes tradicionales" (PhF 13) o lo que en el texto *Writings* (Escritos, 2002) también llama "imágenes prehistóricas" (W 129), y las "imágenes técnicas" (PhF 13) o, según el texto *Kommunikologie* (Comunicología, 1996), "tecnoimágenes", (K 106) es esencial, tan esencial como lo es la distinción entre imágenes en general o "códigos bidimensionales" (K 126), por un lado, y los "códigos lineales" (K 126, W 39), la escritura, por otro. Estas distinciones llevan a Flusser a postular una cronología humana basada en el código comunicativo predominante en

[1] Para las abreviaturas consúltese la lista bibliográfica al final de este texto.
[2] Las expresiones en cursivas al interior de una cita son nuestras, a menos que se indique lo contrario.

cada etapa. Las "imágenes tradicionales" serían el código dominante en la "prehistoria" (UT 9), la escritura el código dominante en la "historia" (UT 9, PhF 10) y, finalmente, las "imágenes técnicas" vendrían a ser el código dominante en lo que, precisamente en lo que en *Nachgeschichte* (Posthistoria, 1997) Flusser llama "posthistoria" (N 142) Lo interesante de esta cronología es la hipótesis de que el código dominante en cada etapa determina la estructura de la conciencia y de la existencia o, en términos flusserlianos, del "experimentar [*Erleben*], del conocer, del valorar y del actuar" (PhF 42). La existencia y la conciencia tienen una estructura muy diferente según sean las "imágenes tradicionales", los "códigos lineales" o las "tecnoimágenes" el código comunicativo predominante. Si nos referimos a dichos códigos como medios de comunicación podríamos decir, entonces, que la teoría flusserliana de las etapas comunicativas corresponde a una *teoría mediática de la existencia y de la conciencia*.[3]

Lo que las "imágenes tradicionales" y las "tecnoimágenes" tienen en común es, precisamente, el ser imágenes, es decir, "superficies" (PhF 8) o "símbolos bidimensionales" (PhF 8) Tales símbolos pondrían en juego una capacidad humana especial, justamente, la "imaginación" (PhF 10). Así en su obra *Medienkultur* (La cultura mediática, 1995) Flusser dice que "[i]maginación significa (…) la capacidad de reducir el mundo de las situaciones [*Sachlagen*] a escenas y, viceversa, descifrar las escenas como substitutos de las situaciones (…)" (MK 24). Cabe mencionar que, de acuerdo con la distinción fundamental entre "imágenes tradicionales" y "tecnoimágenes", Flusser también distingue estrictamente entre la "imaginación" recién definida y la "tecnoimaginación" (N 79). Sin que por el momento nos ocupemos aquí de las diferencias entre ambos tipos de "imaginación", señalemos que ambas son fundamentalmente distintas de la "concepción" (N 76). Si la "imaginación" es "la capacidad de descifrar imágenes" (N 76), la "concepción" es "la capacidad de descifrar textos" (N 76). En este contexto resulta natural que Flusser distinga entre los "códigos imaginales" (W 28) y los "códigos conceptuales" (W 28) y, correspondientemente, entre el "pensamiento imaginal" (W 28) y el "pensamiento conceptual" (W 28), de los cuales el primero sería el "pensamiento *superficial*" (W 29) mientras que el segundo sería el "pensamiento lineal" (W 29). Lo importante por el momento es que el comunicarse mediante imágenes, es decir, el codificar mediante imágenes y el descifrarlas, significa pensar *superficialmente*, lo que implica, justamente, imaginar, es decir, "(…) reducir el mundo de las situaciones [*Sachlagen*] a *escenas* y, viceversa, descifrar las escenas como substitutos de las situaciones (…)" (MK 24). Pero esto no es otra cosa, según Flusser, que la "conciencia mágica" (W 126). En otras palabras, la asociación que hace Flusser entre las "imágenes" por un lado, con las "escenas" y las "superficies", por otro, nos lleva al concepto de "magia" (PhF 9) y, a saber, en dos versiones: como magia correspondiente a las imágenes tradicionales o "magia prehistórica" (PhF 18), y como "magia de segundo grado" (PhF 16), correspondiente a las "tecnoimágenes".[4]

Las imágenes en tanto escenas son símbolos *superficiales*, es decir símbolos con "propiedades físicas" (W 15) muy peculiares que generan una conciencia de un tipo igualmente peculiar. Una escena está plasma sobre una superficie finita o cerrada, dentro el alcance de la visión humana, sea esta superficie una pared en la roca, una pared

[3] Acerca de esto véase Carrillo Canán, Alberto J. L. *The Mediatic History of Mind: Comparing McLuhan and Flusser*, en: Glimpse, vol. 8, 2006.

[4] Acerca de esto véase Carrillo Canán, Alberto J. L. y Méndez Cota, Gabriela, *El engaño y la "magia" de las "imágenes técnicas" según Flusser*, en A Parte Rei, revista electrónica de filosofía, número 48, Madrid, 2006.

de la cueva, la superficie o el techo de un templo, un platón o una manta. Esto implica como condición para el desciframiento de la imagen la necesidad de contemplarla como un todo, es decir, la necesidad de la apreciación sincrónica de su contenido. En palabras de Flusser, "[u]na imagen es una superficie cuyo significado es aprehendido instantáneamente. 'Sincroniza' la situación que, como escena, significa." (M 24). Sin embargo, también se da un proceso en cierto sentido complementario: "(…) después de la aprehensión [global instantánea] el ojo tiene que vagar [*wandern*] por la imagen analizándola para obtener el significado, tiene que 'diacronizar la sincronía'." (M 24). Ciertamente, el analizar o "explorar" (PhF 8) la superficie implica que "(…) la mirada que vaga [*schweifender Blick*] sobre la superficie aprehende un elemento tras otro, estableciendo una relación temporal entre ellos (…)" (PhF 8). Esto es una diacronía pero de un tipo especial. La superficie que limita a la imagen es cerrada, de manera que "la mirada vagabunda [*schweifender Blick*]" (PhF 8) debe retornar siempre al mismo elemento, del tal manera que "(…) la exploración reconstruye el tiempo del *eterno retorno* de la misma cosa." (PhF 8) Es decir, al mirar una imagen el ojo reconstruye el tiempo del "*eterno retorno* vital" (W 65) y así es como las imágenes tradicionales generan la "actitud del ser mítico" (W 118), a saber, "aquella [actitud] del tiempo circular [*circulating time*], la eterna recurrencia dentro de un espacio estático lleno de valores[5], siendo su visión del mundo una escena." (W 118)

La "actitud del ser mítico "corresponde, justamente a la "conciencia mágica" (W 126) consistente en el establecimiento de *relaciones reversibles* entre las cosas: *primero*, entre los elementos de la escena y, *segundo*, entre las cosas del mundo. El primer aspecto lo plantea Flusser al señalar que "[e]l ojo que descifra una imagen explora la superficie y (…) establece relaciones reversibles entre los elementos de la imagen; puede avanzar y regresar mientras descifra la imagen." (W 64) E inmediatamente Flusser se refiere al segundo aspecto: "Esta reversibilidad de las relaciones que prevalece en la imagen caracteriza al *mundo* para aquellos que usan imágenes para comprenderlo, para aquellos que lo 'imaginan'. Para ellos todas las cosas del mundo están relacionadas unas con otras de esa manera reversible y su mundo está estructurado por el eterno retorno." (W 64) Tal conciencia sería *producto* del "carácter escénico del código" (W 37). Lo que debe ser subrayado es, por un lado, que tal reversibilidad de relaciones implica la experiencia del "eterno retorno" o de la circularidad del tiempo, que impide la "conciencia histórica" (W 128), asunto al que volveremos más adelante. Por otro lado hay que subrayar que la reversibilidad señalada genera lo que nosotros, al margen de Flusser, podríamos llamar la ínter penetrabilidad y la inestabilidad ontológica de las cosas. Ninguna cosa es ella en sí misma sino que más bien está inserta en un conjunto de relaciones en las que su significado existencial es intercambiable e inestable, determinado por y, al mismo tiempo, determinante de una multitud de otros elementos.[6] Tal forma de comprender el mundo vendría a ser el resultado de descifrar las imágenes como lo que Flus-

[5] Véase en el §4 de este trabajo la referencia de Flusser a la "superficie (…) 'llena de dioses'" (PhF 56) y en la que "[t]odo en ella es bueno o malo (…)" (PhF 56)

[6] Recuérdese el típico carácter proteico de la realidad en las concepciones arcaicas, según la cuales una cosa participa de la naturaleza de otras y puede transmutar convirtiéndose en ellas. Un ejemplo de esto podría encontrarse en el reporte que D. Olson hace sobre una investigación del antropólogo Lévy-Bruhl sobre los huicholes: "(…) la creencia de los huicholes (...) de que 'el maíz, el ciervo y el hikuli (una planta sagrada) son, de algún modo, una y la misma cosa.' Lévy-Bruhl señala que los tres están asociados con emociones religiosas intensas debido a su significación, y por este motivo los huicholes se refieren a ellos como 'la misma cosa' o incluso como 'idénticos'. Además, su mitología sostiene que el maíz fue alguna vez ciervo, y así sucesivamente." (WP 27)

ser llama "*complejos de símbolos* connotativos (polivalentes)" (PhF 8) o "entramados significativos [*Bewandtnis*]" (PhF 56) en los que "[u]n elemento se remite a otros, les da su significado y lo gana de estos (…)" (PhF 56).

Se trata de que al "explorar la superficie" (PhF 8) de la imagen "(…) la mirada produce relaciones significativas entre los elementos de la imagen; siempre puede regresar a un elemento específico de la misma y convertirlo en un portador de significado. Entonces surgen complexos significativos en los cuales un elemento dota de significado a otro al tiempo que lo adquiere de este: el *espacio* reconstruido por la exploración [de la superficie de la imagen] es el *espacio* del significado recíproco." (PhF 9) El resultado es el "espacio tiempo de la imagen" (PhF 9) el cual "(…) no es otra cosa que el mundo de la *magia*, un mundo en el que todo se repite y en el que *todo* participa en un contexto significativo." (PhF 9) Esto corresponde, como nos dice Flusser en *Standpunkte*, a la "(…) *conciencia mágica* y produce un *comportamiento mágico* (…). La conciencia es mágica porque el entorno [*environment*[7]] es experimentado como escena en la que las cosas se afectan unas a otras en relaciones reversibles (…)" (S 181), es decir a través de los "significados recíprocos", "entramados" (PhF 56) o "contextos significativos". Podemos decir que esto corresponde a un tipo de comprensión para la que, utilizando aquí una frase de McLuhan, "(…) cada cosa afecta todo el tiempo a todas las demás (…)" (GG 32) o una conciencia para la que, como lo formula Flusser, "(…) cada cosa está unida de manera 'invisible' con todas las demás, de tal manera que estas relaciones penetran en la imagen." (K 122) Adicionalmente, "[e]l comportamiento es mágico porque las imágenes no se experimentan como una función del entorno sino más bien el entorno como una función de las imágenes." (W 125) Así, por ejemplo, si en la imagen un elemento adquiere su significado de otro, en el "entorno" o "mundo" una cosa puede adquirir las propiedades de otra (su "significado")[8] El resultado es que "[s]e da un comportamiento que trabaja para obedecer las estructuras del tiempo y del espacio vistas en la imagen." (W 126s.)

Así pues, serían las "propiedades físicas de los símbolos" (W 15) del código comunicativo dominante, en este caso el *carácter superficial* de las imágenes, las que determinarían tanto la conciencia como el comportamiento de aquellos que se valen de dichos códigos. En palabras de Flusser, "(…) la estructura de la imagen se imprime sobre la situación." (UT 14) Simplemente a manera de complemento señalaremos aquí que lo opuesto al modo de ser "mágico-mítico" (W 117) es el "histórico", y esto porque "(…) el código [correspondiente] da lugar a formas de vida específicas (…)" (W 37). En este caso "(…) la estructura del texto [es aquello que] se imprime a la situación (…)" (UT 14). Así, el modo se ser "histórico" corresponde a la escritura, con su *carácter li-*

[7] En la recopilación *Writings* aparece con mucha frecuencia el término inglés *environment*, entorno, sin embargo, por su uso, dicho término correspondería al término alemán *Welt*, mundo, en *Für eine Philosophie der Fotografie*, lo cual será notado fácilmente por el lector atento. La razón de esto es que en la versión alemana de los escritos contenidos en *Writings* se usa el término *Umwelt*, entorno, el cual, en ciertas condiciones es intercambiable con *Welt*, mundo.

[8] Baste mencionar aquí los famosos fenómenos conocidos como "magia de contacto" y "magia de similitud", según los cuales, por ejemplo, si se entra en contacto con algún animal fuerte o fiero, estás propiedades pasan a quien entró en contacto con dicho animal; por ello es común que los grupos arcaicos los ritos de iniciación para los jóvenes guerreros incluyan cazar animales tales. De la misma manera, las cosas que se parecen en algo también comparten otras propiedades con base en aquella similitud; por ello, en el caso del vudú, si se clavan alfileres a un muñeco se causará un daño a quien está representado por dicho muñeco. El examen de la magia de estos tipos forma parte esencial del famoso libro *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890, primera edición), de sir James Frazer.

neal, como código comunicativo predominante. La escritura "(…) transcodificó el tiempo circular de la magia al tiempo lineal de la historia (…)" (PhF 10), lo que tiene para la conciencia la consecuencia decisiva de que los "(…) textos lineales (…) ordenan las cosas en cadenas causales irreversibles (…)" (W 127), con lo que el "(…) entorno puede ser explicado causalmente y manipulado de manera *progresiva*." (W 127). Por ello los "textos" deben ser considerados como "(…) instrucciones para un modo progresivo de habérselas con el entorno." (W 127). En resumen, el mundo mágico mítico "(…) se distingue estructuralmente de la linealidad histórica en la cual nada se repite y en la que todo tiene causas y efectos. Por ejemplo, en el mundo histórico la salida del sol es la causa del canto del gallo, en el mágico la salida del sol significa el canto del gallo y el canto del gallo significa la salida del sol. El significado de las imágenes es [así] mágico." (PhF 10) En otra formulación, "[e]l canto del gallo convoca al sol a salir tanto como la salida del sol convoca al gallo a cantar." (W 64)

§3. La fotografía y el "programa"

Al par conceptual recién tratado, es decir, "imagen" y "magia", correspondería ahora el par "fotografía" y "programa", sin embargo, Flusser considera al "(…) aparato fotográfico [*Fotoapparat*, también: cámara fotográfica[9]] (…) como el antecesor de todos aquellos *aparatos* que trabajan para la robotización de todos los aspectos de nuestra vida (…)" (PhF 64s.), lo cual implica el conjunto de "aparatos" que producen las "imágenes técnicas". La fotografía sería el antecesor de las "tecnoimágenes". Por ello tenemos que empezar aquí por considerar el concepto de "tecnoimagen".

Según Flusser, "[l]a imagen técnica es una imagen producida por aparatos." (PhF 13) Pero sería un craso error el considerar esto como una diferencia inocente o secundaria respecto de las "imágenes tradicionales". Flusser aclara inmediatamente: "Puesto que los aparatos, por su parte, son el producto de textos científicos aplicados, las imágenes técnicas son productos indirectos de los textos científicos. Esto les confiere, histórica y ontológicamente, una posición diferente a la de las imágenes tradicionales." (PhF 13) Según Flusser "[históricamente] las imágenes tradicionales son prehistóricas y las técnicas son 'posthistóricas' (…). Ontológicamente las imágenes tradicionales significan fenómenos mientras que las técnicas significan *conceptos*." (PhF 13) El término "concepto" es importante porque en su momento nos llevará al término "programa". Por lo pronto es necesario considerar con algún detenimiento la caracterización "ontológica" que Flusser hace de las "imágenes técnicas".

Las "imágenes técnicas" parecen estar en una relación meramente causal con el mundo, de tal modo que este vendría a ser "(…) la causa y la imagen (…) el efecto. (…) El mundo refleja rayos solares y otros, los cuales mediante dispositivos ópticos, químicos y mecánicos son capturados por superficies sensibles y, como resultado, generan la imagen técnica (…)" (PhF 13s.) En otro lugar Flusser es más específico, al decir, en relación con la fotografía de una casa, que aparentemente "(…) la casa es la causa de la fotografía (…)" (UT 47). Se trata de la "ilusión" (PhF 14) de que dicha imagen se en-

[9] En nuestro contexto el término alemán *Fotoapparat* es equivalente al término *Kamera*, cámara; sin embargo, Flusser tiene la tendencia a hacer juegos lingüísticos basados en las etimologías del alemán, por ello, prefiere el término *Fotoapparat* al término *Kamera*, ya que en su crítica cultural el término *Apparat*, aparato, desempeña un papel central. Respetando el interés de Flusser en resaltar una comunidad *de re* en la comunidad lingüística *Fotopparat – Apparat*, en este trabajo siempre utilizaremos la expresión "aparato fotográfico" para traducir el término alemán *Fotoapparat*, aunque en otro contexto sería igualmente válido utilizar el término castellano "cámara" o "cámara fotográfica".

cuentra "en el mismo nivel de la realidad que su significado [el "mundo", "la casa"]." (PhF 14) Por esta razón, "[p]arece que lo que se ve sobre ellas [en este caso sobre la superficie de la fotografía] no son símbolos que tendrían que ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales este puede ser inferido." (PhF 14) Así, "[e]l carácter aparentemente no simbólico, objetivo, de las imágenes técnicas lleva a que quien las observa las considere no como imágenes sino como ventanas. Confía en ellas como en sus propios ojos. (…) Esta ausencia de crítica frente a las imágenes técnicas tiene que revelarse como un peligro en un momento en el que las imágenes técnicas están por desplazar a los textos (…)" (PhF 14), *es decir*, en un momento en el que dichas imágenes están por substituir "a la conciencia histórica por una conciencia mágica de segundo grado, a la capacidad conceptual por una imaginación de segundo grado." (PhF 16)[10]

Lo importante para la caracterización ontológica de las "imágenes técnicas" es que no solo no son simples objetos del mundo, que no están al mismo "nivel de (…) realidad que su significado" (PhF 14), el "mundo", las cosas en él. De hecho, su "significado" ni siquiera es el mundo, algo en él. Las "imágenes técnicas" no solo no son cosas sino que, según Flusser, serían símbolos de un tipo muy peculiar. De acuerdo con él "(…) no solo son – como todas las imágenes – simbólicas, sino que son complejos de símbolos mucho más abstractos que las imágenes tradicionales. Son metacódigos de los textos que (…) no significan el mundo allá afuera sino textos." (PhF 14) Más específicamente, "[l]as imágenes tradicionales significan fenómenos, mientras las técnicas significan *conceptos*." (PhF 13). Es decir, lo que arriba llamamos "tecnoimaginación" es algo realmente distinto de la "imaginación" que corresponde a las "imágenes tradicionales". Según Flusser, "[l]a imaginación que las produce es la capacidad de transcodificar *conceptos* de los textos en imágenes." (PhF 14) En otras palabras, una "imagen técnica" es un "complejo de símbolos" mucho más distante de la realidad que una "imagen tradicional" porque entre la "tecnoimagen" y el "mundo" están – por lo menos – los textos.[11] Ontológicamente las "imágenes técnicas" son, pues, símbolos separados por varios niveles simbólicos de la realidad del "mundo", lo que muestra, justamente, que su aparente "(…) 'objetividad' es una ilusión." (PhF 14)[12]

Para ser más específicos acerca de cómo es que las "imágenes técnicas" tienen "conceptos" por "significado", es necesario poner en claro qué es lo que Flusser entiende por "significado [*Bedeutung*]" y "significar [*bedeuten*]". Flusser entiende por significado aquello a lo que se apunta o se señala, de ahí que haga la pregunta: "¿Qué significan, hacia dónde apuntan [*zeigen*] las imágenes técnicas?" (U 46) Y poco después nos dice que va a "(…) tratar de mostrar que todas las imágenes técnicas indican [*deuten*] en la misma dirección." (UT 47) Lo que se complementa con la tesis de que "[l]a pregunta por el significado de las imágenes técnicas es antes que nada y sobre todo la pregunta

[10] Inmediatamente después Flusser aclara que esto es a lo que el se refiere cuando dice de "(…) las imágenes técnicas que están por desplazar a los textos." (PhF 16)

[11] Esta aclaración se debe a que para Flusser tampoco los textos se refieren directamente al "mundo" sino – por lo menos en su origen – a las imágenes tradicionales, las cuales serían las que sí se referirían al mundo. Por razones temáticas y de espacio prescindimos aquí del desarrollo de este aspecto de la teoría flusserliana. Véase el ensayo de Flusser *Die kodifizierte Welt* (El mundo codificado), en M 23-6.

[12] Respecto de la realidad de las "imágnes técnicas" dejamos aquí de lado la intersante discusión flusserliana acerca de las "imágenes técnicas" más recientes, las cuales, a diferencia de la fotografía tradicional que todavía tiene en el papel un suporte físico, son ya inmateriales, "información pura". Respecto de este tópico véase, por ejemplo, *Die Fotografie als nachindustrielles Objekt* (La fotografía como obejto postindustrial, 1985) en: M 117-34.

por la dirección en la que señalan [*weisen*[13]] los gestos de aquellos que las figuran [*Einbildner*[14]].” (UT 50).

El primer paso que Flusser da para responder a “[l]a pregunta por la dirección en la que apuntan las imágenes técnicas (…)” (UT 50) es el rechazar la idea ya mencionada arriba de que, por ejemplo, “(…) la casa es la causa de la fotografía (…)” que aparece sobre esta. Ciertamente, Flusser plantea que la fotografía es una “reproducción [*Abbild*]” (UT 48), pero – tanto en el caso de la fotografía como de una imagen computacional – se trata de “(…) reproducciones de proyectos [*Entwürfe*] de *conceptos calculados* que explican ideas [*Vorstellungen*[15]] las cuales, a su vez, significan [apuntan hacia] el mundo.” (cfr. UT 48) Nótese la expresión “proyectos de conceptos”. Esta debe ser entendida en el sentido de que un “proyecto” tiene su origen en un “concepto”, según veremos todavía. Si partimos de la idea flusserliana de que “[l]as imágenes técnicas (…) son proyecciones (…)” (UT 54), proyecciones de “conceptos”, entonces resulta comprensible la tesis particular de que “[l]a fotografía es una imagen de conceptos (…)” (PhF 34), o bien de que “(…) la cámara [*Kamera*[16]] (…) está programada para traducir (…) concepto[s] a la imagen.” (PhF 40)

Por lo pronto debemos preguntarnos a qué “conceptos” se refiere Flusser en las citas recién hechas, a lo que en un primer momento podemos responder refiriendo la descripción que Flusser hace de la situación: “En el caso del fotógrafo este se imagina [*er stellt sich vor*, también: tiene la idea de[17]] una casa, tal como esta supuestamente está ahí afuera en el entorno [*Umwelt*] objetivo.” (UT 48) El fotógrafo parte, pues, de su “idea [*Vorstellung*]”, entonces “(…) toma el *aparato fotográfico* para ‘conceptualizar’ su idea (traducirla a conceptos como ‘perspectiva’ o ‘apertura’[18]).” (UT 48) Llegados a este punto se podría pensar que el pintor o productor de imágenes tradicionales hace algo similar al tomar sus utensilios, sin embargo Flusser apunta inmediatamente una diferencia fundamental, que tiene que ver con el hecho de que la cámara no es ningún utensilio, sino, precisamente, un “aparato”: “El aparato calcula estos conceptos *automáticamente*.” (UT 48) Se trata, justamente, de que “(…) la sociedad postindustrial surge cuando [aparecen] aparatos [que] generan información *automáticamente*, la cual ante-

[13] Los tres verbos alemanes, *zeigen*, *deuten* y *weisen*, tienen un significado muy parecido en el sentido de señalar, mostrar, indicar. Escogí las traducciones indicadas en cada caso para mantener diferencias de palabra que están contenidas en el original alemán. Sistemáticamente traducimos *bedeuten* como significar y *Bedeutung* como significado.

[14] El término *Einbildner* no existe en el alemán normal, se trata de la substantivización del verbo *einbilden, sich einbilden*, que significa, figurarse, imaginar, imaginarse algo.

[15] El término alemán *Vorstellung* significa en el lenguaje técnico filosófico “representación”, sin embargo, en el leguaje coloquial significa más bien “idea” o “algo imaginado”. Ahora bien, las expresiones “imaginado” e “imaginación” no pueden ser utilizadas aquí sin más porque ya tienen otra función, a saber, la de representar a través de imágenes sobre una superficie y la de decodificar imágenes. La alternativa “representación” no es utilizable porque la manera en la que Flusser utilaza *Vorstellung* es más bien la coloquial, “idea” o “algo imaginado”, como quedará claro a continuación.

[16] Esta es una de las contadas ocasiones en las que Flusser usa este término en vez del término *Fotopparat*.

[17] Nótese la raíz común en el sustantivo *Vorstellung* y en el verbo *sich vorstellen*. La expresión *er stellt sich X vor*, quiere decir “él tiene la idea de X” o “él se imagina X”, lo cual es totalmente común y remite al uso coloquial de *Vorstellung*, indicado en la nota anterior.

[18] Que, así como “blanco y negro” en relación con una fotografía, son “conceptos de la teoría óptica” (PhF 39).

riormente era producida a partir de la *voluntad libre de informar*." (S 126)[19] En otras palabras, a diferencia del productor de "imágenes tradicionales", el fotógrafo entrega, por así decirlo, sus intenciones "informativas", sus "conceptos" fotográficos, a su realización por parte del aparato, para lo cual el aparato los "calcula" y, ciertamente, de manera automática, es decir, sin la intervención del fotógrafo. Esto es así porque el aparato fotográfico, como, según Flusser, todo aparato, es una "caja negra" (PhF 26). Este, la relación entre el fotógrafo y el aparto fotográfico, es uno de los puntos importantes en donde, para Flusser, se juega el problema de la "libertad y la dignidad humanas" (UT 30) –según veremos en el siguiente parágrafo de este texto–.

Así como el pintor, tampoco el "(…) fotógrafo (…) trabaja en el sentido industrial (…)" (PhF 23), sin embargo, al igual que aquel también "(…) él hace algo: crea, maneja y almacena símbolos." (PhF 24) Ambos producen objetos muy peculiares, cuya peculiaridad consiste en ser "portadores de informaciones" (PhF 24). La diferencia básica entre ambos es que la "voluntad de informar" (S 128) y la consecución de la "forma buscada" (PhF 21), en el caso del fotógrafo son entregadas, por así decirlo, al aparato fotográfico para ser realizadas sin la intervención de propio fotógrafo, o como lo plantea Flusser, su "(…) actividad es asumida por los aparatos." (PhF 24) El aparato fotográfico "(…) genera imágenes *automáticamente*. El fotógrafo ya no tiene que hacer lo que hacia el pintor (…). Lo que hay que hacer, la impresión de la imagen sobre la superficie sucede automáticamente." (PhF 27). Siendo más precisos, se trata de que el "(…) aparato fotográfico (como todos los aparatos en general) (…) produce símbolos, superficies simbólicas (…)" (PhF 24), pero esto sucede no con base en la habilidad y el conocimiento del fotógrafo, sino que dichas "superficies simbólicas" son producidas "(…) de la manera en que al aparato le fueron *programadas*. El aparto fotográfico está programado (…)" (PhF 24), y programado, ciertamente, "(…) para generar fotografías, y cada fotografía es la realización de una de las posibilidades contenidas en el *programa* del aparato." (PhF 24) Ahora bien, "[e]l programa del aparato tiene que ser muy rico (…). Las posibilidades contenidas en él deben sobrepasar la capacidad del funcionario [el fotógrafo] para agotarlas." (PhF 25) Pero lo más importante es que el programa "(…) en su conjunto no puede ser entendido por un fotógrafo, ni tampoco por la totalidad de los fotógrafos. El aparato es una caja negra." (PhF 26) Se trata de que el fotógrafo "(…) no sabe lo que ocurre en el interior del aparato." (PhF 26) Esto caracteriza a todos los aparatos, a saber, la "invisibilidad [*Undurchsichtigkeit*] de su interior" (PhF 26). Y es que los aparatos son de una complejidad que quienes se sirven de ellos "(…) no pueden entenderlos (…)" (PhF 29).

Pero la incapacidad del fotógrafo con respecto del aparato fotográfico no se limita a la incomprensión de los procesos altamente complicados que ocurren en su interior con base en las teorías científicas, por ejemplo, de la química, de la electricidad, etc., y que hacen de los aparatos no solo "cajas negras" sino, específicamente "cajas negras científicas" (PhF 30). La incapacidad del fotógrafo va mucho más allá porque no solo

[19] Señalemos de pasada que el Flusser utiliza los términos "informar", "información", no solo tanto en el sentido coloquial, sino, particularmente en el sentido etimológico de dar forma, de ahí, por ejemplo, que Flusser diga: "Este (…) informar objetos naturales se llama 'trabajo" (….)" (PhF 21s.) y que hable tanto de objetos "apenas informados" (PhF 22) como de objetos "fuertemente informados" (PhF 2), así como también de "objetos desinformados" (S 130) y de la "voluntad informadora" (S 131) o de la "voluntad de informar" (S 128), así como de la "la forma *buscada*" (PhF 21). En este contexto la expresión "la voluntad libre de informar" adquiere pleno sentido. Véanse en el §5. de trabajo las tesis antropológicas de Flusser.

atañe a su conocimiento sino que es, podemos decir, de naturaleza *estructural*. El programa del aparato está diseñado para "simular procesos intelectuales específicos" (PhF 29). Se trata del "(…) pensamiento que se expresa mediante números. Todos los aparatos (y no apenas la computadora) son máquinas de cálculo y, en ese sentido, 'inteligencias artificiales', incluyendo ya a la propia cámara (…)" (PhF 30). Lo imperante aquí es, pues, un problema estructural: "En todos los aparatos (incluyendo a la cámara) el pensamiento numérico se impone ya al pensamiento lineal, histórico." (PhF 30) De aquí se sigue que los "(…) aparatos son cajas negras que simulan y mecanizan el pensamiento combinatorio mediante símbolos numéricos (…)" (PhF 30), algo para lo cual "(…) los hombres futuros serán cada vez menos competentes y tendrán que dejar cada vez más a los aparatos. Estos son cajas negras científicas que pueden ejecutar dicho tipo de pensamiento mejor (y más rápido) que los hombres (…)" (PhF 30). Y cuando arriba mencionamos que "[e]l aparato calcula estos conceptos [los del fotógrafo] automáticamente (…)" (PhF 48), la idea flusserliana subyacente es que dichos "conceptos" – color, perspectiva, apertura, iluminación, etc. – obtienen lo que nosotros podríamos llamar una representación numérica en el interior del aparato,[20] la cual desata procesos y movimientos en él que llevan a la fotografía. El resultado es que los "conceptos" del fotógrafo, el "propósito del fotógrafo" (PhF 33), funcionan "en función del programa del aparato" (PhF 33). Podríamos decir que la incapacidad estructural del fotógrafo frente al aparato fotográfico implica que sus "(…) criterios permanecen subordinados al programa del aparato. "(PhF 33) En otras palabras, según Flusser, "(…) lo que aparece en la fotografía son las categorías del aparato fotográfico (…)" (PhF 31), con lo que cada fotografía es la realización de alguna de "las posibilidades contenidas en el programa del aparato" (PhF 34). Llegados a este punto podemos retomar el problema del "significado" de la fotografía, de "la dirección en la que señalan" las imágenes técnicas, lo cual, según Flusser, es fundamental para la caracterización ontológica de las mismas.

Según vimos, Flusser acepta que una fotografía es una "reproducción" pero no, por ejemplo, una reproducción de la casa que el fotógrafo fotografía, sino una reproducción de un "proyecto", a saber, el "concepto" del fotógrafo sobre dicha casa "calculado" por el aparato fotográfico, o en otras palabras, el "proyecto" son sus "criterios (…) subordinados al programa del aparato" (PhF 33), a las "categorías del aparato" (PhF 33). Así, la fotografía no tendría un carácter objetivo, no estaría "causada" por la casa. Por el contrario, según Flusser, la casa, el "(…) mundo se ha convertido en algo sin significado (…)" (UT 51). Ocurre que "[d]esde ahora somos nosotros los que proyectamos significados sobre el mundo. Las imágenes técnicas son dichas proyecciones. Da lo mismo que se trate de fotografías, películas, videos o imágenes computarizadas (…)" (UT 52).[21] La época de las imágenes técnicas sería, pues, aquella en la que el mundo habría perdido su significado y nosotros lo proyectaríamos sobre él. En dicha proyección de significado sobre el mundo, "[m]ientras que el aparato funciona en función del propósito del fotógrafo, este propósito mismo funciona en función del programa del aparato." (PhF) En otras palabras, "[p]arece como si el fotógrafo pudiera escoger libremente, como si la cámara siguiera su propósito. Pero la elección queda limitada a las categorías del aparato y la *libertad* del fotógrafo es *una libertad programada*." (PhF 52)

[20] Así por ejemplo, "(…) entre el verde del prado y el verde de la foto está inserta toda una serie de complejas codificaciones (…)" (PhF 40).

[21] Véase: "El teatro representa el mundo de las cosas a través de cosas y el cine representa el mundo de las cosas a través de proyecciones de las cosas." (W 24).

La discusión anterior parece ser una mera dramatización de una relación más general, a saber, la del hombre con sus instrumentos: el uso de cualquier instrumento impone al hombre abrazar las condiciones del uso de dicho instrumento, someterse a ellas. Sin embargo Flusser no está en este nivel de la discusión debido a lo que podríamos llamar su *supuesto antropológico fundamental*, el cual es imprescindible abordar para borrar la impresión recién mencionada y poner en claro la originalidad de nuestro autor. Pero antes de ello todavía tenemos que examinar el "programa del aparato" (PhF 43) en su relación con la "magia de segundo" grado propia de las "tecnoimágenes".

§4. El "programa" y la "magia" de las "tecnoimágenes"

En tanto superficies, las "imágenes técnicas ", al igual que las "tradicionales", tienen un carácter "escénico", es decir, son "complejos simbólicos *connotativos* (*polivalentes*)" o "entramados significativos" en los que "[u]n elemento se remite a otros, les da su significado y lo gana de estos (…)" – según vimos arriba –. Por ello, una vez convertidas en el código dominante en la comunicación, se vuelven un obstáculo para el "pensamiento conceptual", para el "pensamiento crítico" (W 42) que busca causas y efectos definidos y que, según Flusser, "(…) resulta de la práctica de la escritura." (W 42). El desplazamiento de la escritura por las "tecnoimágenes" implica, entonces, una vuelta al la "conciencia mágica" (W 126) para el desciframiento de las imágenes. Como "(…) el indio (…) cree[mos] en la realidad de las imágenes (…)" (PhF 57). Por ello, por ejemplo, "[l]a realidad de la guerra del Líbano y toda realidad en general está en la imagen." (PhF 56) Y justamente como para el indio, "[p]oderes misteriosos giran alrededor de la imagen, de lo cuales unos tienen nombres cargados de valoraciones: 'imperialismo', 'judaísmo', 'terrorismo'. La mayoría, sin embargo no tiene nombre (…)" (PhF 56) El resultado es que "[c]argada de tal entramado significativo, la superficie de la imagen está 'llena de dioses'. Todo en ella es bueno o malo – los *panzer* son malos, los niños son buenos, Beirut en flamas es el infierno, los médicos vestidos de blanco son ángeles." (PhF 56) En el "entramado significativo" propio de la imagen en el que todo "es bueno o malo" (PhF 56) son aquellos "poderes misterioso" que en su mayoría "(…) no tienen nombre, los que le dan a la foto una atmósfera [*Stimmung*] indefinible y nos *programan* para una acción ritual." (PhF 56)

En la práctica la foto aparece acompañando un texto, pero el texto mismo ya está bajo el influjo de la foto: "(…) no explica la foto, le da fuerza. Por lo demás nosotros (…) preferimos orientarnos con la foto, la cual nos descarga de la necesidad del pensamiento conceptual y explicativo y nos releva del trabajo de pensar sobre las causas y las consecuencias de la guerra en Líbano." (PhF 56) Es decir, la foto "programa" nuestra actitud "mágico mítica" que ve un mundo lleno de "poderes misteriosos" (PhF 56) tales como el "imperialismo", el "terrorismo", el "judaísmo" o el "sionismo". En otras palabras, la foto es parte de los "(…) símbolos que reprimen nuestra conciencia histórica, crítica (…)" (PhF 57), de hecho, "(…) se convierte en un *modelo* para la conducta del receptor. Este reacciona a su mensaje de manera ritual para apaciguar a los poderes destinales que giran sobre su superficie." (PhF 57) Los conceptos "imperialismo", "terrorismo" o "caries" (PhF 58) – otro "poder misterioso", invocado en la propaganda para pasta dental – son el "significado" de la foto y quedan "proyectados" sobre el mundo. En la práctica, el fotógrafo está sujeto a los "aparatos de distribución" (PhF 49), por lo que la foto proyecta sobre el mundo no los conceptos o criterios del reportero o del fotógrafo sino los contenidos en el "(…) *programa* del periódico de acuerdo con el partido político que lo *programa* (…)" (PhF 58) o de la "agencia de publicidad" (PhF 58) con

su correspondiente "programa". El receptor queda programado por la foto, es decir, entiende el mundo a través de los poderes que "giran sobre su superficie" (PhF 57) y ejecuta los rituales necesarios para "apaciguarlos" (PhF 57): sacrifica dinero en la tienda o apoyando una causa, se lava los dientes o va a la manifestación o a la reunión del partido, le lava los dientes a su hijo o difunde sus opiniones políticas en la oficina. Pero a diferencia del indio, el receptor de la foto hace esto a pesar de su "conciencia histórica, crítica (…). El sabe que en la guerra de Líbano no se enfrentan el bien y el mal, sino que ahí causas específicas tienen consecuencias específicas. El sabe que el cepillo de dientes no es un objeto sagrado, sino un producto de la historia occidental. Pero tiene que reprimir esta su conciencia (…)" (PhF 57) para poder "funcionar" (PhF 57) de acuerdo con el "programa" correspondiente.

Así, según Flusser, que "[l]a foto sirve justamente para la represión de la capacidad crítica, sirve para el funcionar." (PhF 57s.) El "programa" de la fotografía nos lleva al pensamiento "posthistórico" y al "comportamiento mágico ritual" (PhF 57) correspondiente, en el que ya no se buscan causas y consecuencias – lo cual solo tiene sentido en la linealidad histórica – sino solo se trata de apaciguar los "poderes misteriosos" del mundo mostrados en las imágenes y que, según los concibe la "conciencias imaginal", están unidos de "manera 'invisible'" (K 122) con "cada cosa" (K 122). Siguiendo a Flusser, sería así, entonces, como en la actualidad el "imperialismo" o el "capitalismo" (PhF 58) y el "terrorismo" estarían en todas partes y cada cosa podría participar en ellos, ser su "agente". De esta manera resultamos programados para protestar de acuerdo con el "programa" del partido político y las fotografías en su periódico o bien para hacer largas revisiones en los aeropuertos después de las imágenes del "11 de septiembre del 2001". Tal comportamiento programado por las "tecnoimágenes" es lo que Flusser denomina "funcionar", y convierte al receptor en "funcionario" (PhF 57), llevándolo a la "robotización" (PhF 64), que es el resultado de "experimentar, conocer y valorar el mundo en función de fotografías" (PhF 64) y de las "tecnoimágenes" en general.

§5. La libertad versus el "programa"

Según vimos arriba, Flusser señala que su definición de fotografía "(…) provoca la contradicción (…)" (PhF 69) dado que "(…) deja de lado al hombre como agente libre (…)" (PhF 69). Lo que está en juego en dicha definición es la peculiar idea flusserliana de que la determinación del hombre es la de ser libre. Esta idea tiene una inconfundible raigambre existencialista, pero lo nuevo, lo peculiar, en Flusser es el giro que él le da en relación con el concepto de "información" y, correlativamente, con el concepto de "comunicación".

El lugar donde esta problemática aparece más clara y concentradamente es al inicio de la obra más sistemática de nuestro autor, a saber, al inicio de su *Kommunikologie* (Comunicología, 1998). Ahí Flusser reformula la idea de que "(…) el hombre es un animal no natural (…)" (K 9) remitiéndola al "(…) carácter artificial de la comunicación humana (…)" (K 9), es decir, al hecho de que "(…) el hombre se entienda con otros hombres mediante artificios [*Kunstgriffe*] (…)" (K 9). Dichos "artificios" son los "símbolos supeditados a un código" (K 9) y, dado que el hombre es un "animal social, un *zoon politikon*" (K 9), se tiene que el mundo humando es el "mundo codificado" (K 10). Ahora bien, el concepto de símbolo es aquí muy amplio: incluye todo lo que es arti-

ficial, a lo cual él lo llama *Kunst*[22] (K 10) en el sentido de artificio, o bien, de "cultura [*Kultur*]" (K 10). Con ello, por ejemplo, "artificios, inventos, herramientas" (K 9), "muebles" (K 10), pasan a ser considerados como "símbolos subordinados a un código" y, en un sentido más corriente, el "mundo codificado" incluye "el arte y la ciencia, la filosofía y la religión" (K 10) El giro existencialista se hace claro cuando Flusser postula "[l]a tesis de que la comunicación humana es un artificio [*Kunstgriff*] en contra de la soledad para la muerte (…)" (K 13), lo cual, junto con la determinación del ser humano como ser libre, es otro conocido tópico existencialista.

La idea de Flusser consiste en que la "naturaleza" es algo "carente de significado, insignificante" (K 10) y, justamente, "[l]a finalidad de la comunicación humana es la de hacernos olvidar un contexto sin significado, en el cual nos encontramos completamente solos e *incommunicado*,[23] a saber, aquel mundo en el que estamos internos en reclusión solitaria [*Einzelhaft*] y condenados a muerte: el mundo de la 'naturaleza'." (W 10) O en otra formulación: "La comunicación humana es un artificio cuyo propósito es hacernos olvidar la brutal carencia de sentido de una vida condenada a la muerte." (W 10) El siguiente paso, el paso que hacia el tópico existencialista de la libertad, lo da la noción de "información." En efecto, Flusser nos dice que "[la] comunicación humana es no natural, incluso antinatural, porque pretende almacenar la información adquirida (…)" (K 12), de manera que el hombre "(…) es un animal que ha desarrollado trucos para acumular la información adquirida." (K 12) Pero esto indicaría, según Flusser, que la comunicación humana se caracteriza por ser "negativamente entrópica" (K 12). Claramente Flusser está utilizando la noción científica termodinámica de entropía como *medida del desorden* de un sistema. Por ejemplo, en un cristal con sus moléculas claramente ordenadas hay una entropía mucho menor que en la misma substancia en estado gaseoso con sus moléculas en pleno desorden. En el gas hay una mayor entropía que en el cristal y en este hay una reducción de entropía con respecto a aquel. De acuerdo con esto, la idea de Flusser es que la comunicación, con su creación de "cultura" – "información", según veremos – se caracteriza por tener una "entropía negativa" (UT 24), mientras que el "universo" (UT 24), se caracteriza por la entropía es, decir, "(…) avanza automáticamente (…) hacia la muerte térmica (…)" (UT 24), hacia el desorden total, Flusser interpreta el desorden, en cualquier grado, como "*pérdida* de información" (K 12). La entropía como *medida del desorden* vendría a ser, pues, medida de la "pérdida de información".

En la naturaleza hay, nos dice Flusser, "procesos negentrópicos" (K 12), por ejemplo, "(…) se puede considerar al desarrollo biológico en tanto tendencia hacia formas cada vez más complejas como tendencia hacia la *acumulación* de información – como un proceso que conduce hacia estructuras cada vez *menos probables* (…)" (K 12). Dado que "(…) la estructura de la hormiga es más compleja que la estructura de la amiba (…)", el desarrollo que condujo de la segunda a la primera sería un proceso "negentrópico", un proceso que visto contra la tendencia general del universo a la entropía, es "estadísticamente improbable pero posible" (K 13). Por otra parte, es claro que la "acumulación de información" (K 13), la tendencia "antinatural" de la comunicación huma-

[22] El término alemán *Kunst* significa arte o habilidad, ingenio, pero como prefijo *kunst-*, *Kunst-*, uno de sus significados principales es el de artificial, al lado de artístico. En nuestro contexto Flusser utiliza la expresión en primer lugar en el sentido de artificio o artificial y solo derivadamente en el sentido de artístico o arte.

[23] Así en el original. El termino *incommunicado* se usa en diferentes idiomas como variante del castellano "incomunicado" pero con el sentido de un tipo de reclusión.

na, la "transmisión de la información de generación en generación" (K 12), es un proceso negentrópico desde el punto de vista de la ciencia natural, es decir, un proceso "estadísticamente improbable pero posible". Sin embargo la "acumulación de información" también pude ser "(…) comprendida como propósito humano, no como consecuencia del azar y la necesidad, sino de la *libertad*." (K 13) En otras palabras: "La acumulación de informaciones adquiridas no se interpretará como una excepción de la termodinámica (como ocurre en la teoría de la información), sino como propósito antinatural del hombre condenado a la muerte (…)" (K 13), ya que la muerte misma es un estado entrópico. Y dado que "[l]a tendencia ciega de la naturaleza hacia estados cada vez más probables, a montones, a ceniza (a la 'muerte térmica'), no es otra cosa que el aspecto objetivo de la experiencia subjetiva de nuestra soledad estúpida y nuestra condena a la muerte (…)" (K 13) se sigue, según Flusser, que "[l]a tesis de que la comunicación humana es un artificio [*Kunstgriff*] en contra de la soledad para la muerte y la tesis de que [la comunicación humana] es un proceso contrario a al tendencia general de la naturaleza hacia la entropía, son equivalentes." (K 13) En otra palabras, según Flusser, "(…) el hombre es un ser que se compromete en contra de la tendencia del universo a la *desinformación*. Desde que el hombre extendió su brazo hacia el mundo (…) intentó imprimir *información* sobre su circunstancia. Su respuesta a la 'muerte térmica' y la muerte en tanto tal es: '*informar*'." (UT 23) Se trata de "(…) crear, conservar y transmitir informaciones (…) que están al servicio de nuestra inmortalidad." (UT 23)

Así pues, según la antropología flusserliana, el carácter del hombre como animal político – *zoon politikon* – implica la tendencia *intencional* del hombre tanto a dar forma como a la acumulación de información. Y la intención o propósito humanos no son otra cosa que expresión de la libertad. La libertad aparece así como la resistencia intencional, como rebelión contra el sinsentido o "absurdidad brutal" (K 10) de una vida solitaria y condenada a la muerte, que es lo que somos en tanto entes meramente naturales; la libertad sería, pues, "la búsqueda de nuestra inmortalidad" (UT 23). En tanto seres culturales, no naturales o antinaturales, nos comunicamos y "[l]a comunicación humana teje alrededor nuestro el velo del mundo codificado, un velo constituido por el arte, la ciencia, la filosofía y la religión y lo teje cada vez más espeso, para que olvidemos nuestra soledad y nuestra muerte y también la muerte de aquellos a los que amamos." (K 12)

En este contexto antropológico de carácter existencialista y reinterpretado en términos de la teoría de la información, puede se aclarado ahora por qué la discusión flusserliana de la relación entre el fotógrafo y el aparato fotográfico no es una mera dramatización de la relación general entre el hombre y sus instrumentos sino que en la relación entre el hombre y el "aparato" – no solo el fotográfico – aparecería algo cualitativamente nuevo. Al mismo tiempo se clarifica la relevancia de los conceptos de "tecnoimagen" y de "aparato" en tanto productor de aquella.

La idea es que "[l]as imágenes técnicas son producidas por aparatos y es de suponerse que las propiedades que son características de los aparatos en general también tienen que poder ser encontradas en el aparato fotográfico (…)" (PhF 20). De hecho esto explica el interés de Flusser por la fotografía, ya que a continuación nos dice: "Por tanto el aparato fotográfico en tanto prototipo de los aparatos, los cuales se han convertido tan determinantes para el presente y para el futuro inmediato, nos ofrece el punto de partida apropiado para un análisis general de los aparatos (…)" (PhF 20). Flusser señala que en los aparatos se da "una extraña dialéctica, una contradicción" (UT 23). Por un lado tenemos que los aparatos son creados por el hombre, es decir, "(…) de su búsqueda de la inmortalidad surgieron, entre otras cosas, los aparatos. Los aparatos deben

crear, conservar y transmitir informaciones. Desde este punto de vista las imágenes técnicas son represas que retienen informaciones que están al servicio de nuestra inmortalidad." (UT 23) Pero por otro lado, esto sucede a través de los programas: "Los aparatos están programados para generar situaciones improbables." (UT 23) La realización de las posibilidades contenidas en el programa las convierte en "(…) situaciones intencionadas que son cada vez más probables." (UT 23) En otros términos: "Las imágenes generadas por los aparatos de acuerdo al programa son desde el punto de vista del universo, ciertamente, improbables (se requerirían decillones de años para que una fotografía apareciera espontáneamente y sin necesidad de un aparato); desde el punto de vista del receptor son, sin embargo, probables, es decir, *poco informativas*. De esta manera para el receptor de las imágenes técnicas se transforma (…) en entropía lo que en los aparatos estaba programado como entropía negativa." (UT 24) Su "(…) entropía negativa se transforma en entropía." (UT 24) Podríamos decir, entonces, que las "informaciones" dejan de estar al servicio de nuestra inmortalidad y de nuestra comunicación, es decir, de la lucha contra el absurdo de nuestra soledad y de la muerte. En esta situación el "mundo codificado" en el que las imágenes técnicas son dominantes deja ser aquel "velo" que nos hace olvidar el universo como contexto sin sentido, absurdo. Con esto, "[l]a acumulación de información es entonces (…) únicamente (…) desperdicio muerto de la (…) intención contra la muerte, de la libertad." (K 14)

La "contradicción inmanente de los aparatos" (UT 24), el que su "(…) entropía negativa se transforme en entropía (…)" (UT 24), proviene de que "(…) funcionan de la misma manera que el universo, a saber, automáticamente." (UT 24) Podríamos decir, entonces, que con el aparato la libertad se transforma en necesidad. Es aquí donde se dibujaría, según Flusser, el posible papel del fotógrafo como "modelo para la libertad en el contexto postindustrial" (PhF 74). Los verdaderos fotógrafos – no aquellos usuarios del aparato fotográfico que simplemente lo disparan a tontas y a locas – "(…) se preocupan realmente por producir informaciones no previstas, es decir, por sacar del aparato poniéndolo en una imagen algo que no está en su programa. Saben que juegan contra el aparato [en vez de con el aparato[24]]. Pero ellos mismo no son conscientes de la importancia de su práctica: no saben que tratan de dar una respuesta al problema de la libertad en el contexto de los aparatos." (PhF 74) Un fotógrafo tal "(…) derrota al programa del aparato en el sentido del propósito humano, es decir, ha subordinado el aparato al propósito humano." (PhF 43). Correlativamente, según Flusser, "[l]a filosofía de la fotografía tiene que revelar que no hay lugar para libertad humana en el campo de los aparatos automáticos, programados y programantes [*programmierende*], para, finalmente mostrar cómo, sin embargo, es posible abrir un espacio para la libertad." (PhF 74) En otras palabras, "[l]a filosofía de la fotografía tiene la tarea de pesar sobre la posibilidad de la libertad –y con ella de la dotación de sentido– en un mundo dominado por los aparatos; de pensar cómo a pesar de todo es posible que el hombre le dé sentido a su vida de cara a la azarosa necesidad de su muerte." (PhF 74) Más aún, según Flusser "[t]al filosofía es necesaria porque es la única forma de revolución que todavía es posible." (PhF 74)

Bibliografía y abreviaturas

PhF = Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), European Photography, Göttingen, 1999.

[24] Por razones de espacio desistimos de abordar aquí todavía el concepto de "juego" así como el concepto de "azar" que aparecen en la definición de la fotografía dada en el primer parágrafo de este trabajo.

UT = Flusser, Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder* (1985), European Photography, Göttingen, 2000.

M = Flusser, Vilém, *Medienkultur* (1993), Fischer, Frankfurt am Main, 2002.

K = Flusser, Vilém, *Kommunikologie* (1996), Fischer, Frankfurt / Main, 2000.

N = Flusser, Vilém, *Nachgeschichte* (1997), Fischer, Frankfurt / Main, 1997.

W = Flusser, Vilém, *Writings*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

GG = McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy* (1962), University of Toronto Press, Toronto, 2000

WP = Olson, R. David, *The world on paper. The conceptual and cognitive implications of writing and reading*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

cfr. = confróntese