

<https://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «POSIBLES»

Vilém Flusser: imágenes improbables

Andrea Soto Calderón

Universidad Autónoma de Barcelona

Fecha de presentación: julio 2022

Fecha de aceptación: diciembre de 2022

Fecha de publicación: enero de 2023

Cita recomendada

Soto Calderón, Andrea. 2023. «Vilém Flusser: imágenes improbables». En: Pau Alsina y Andrés Burbano (coords.). «Posibles». *Artnodes*, no. 31. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402867>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

Vilém Flusser desarrolla un pensamiento del medio inscrito en una dimensión tecnológica y cultural, para desde ahí pensar el cambio de paradigma que comporta para él la invención de la fotografía como creación de las primeras imágenes técnicas. Se trata de una transformación que ha modificado radicalmente nuestra existencia al abrir la posibilidad de automatizar nuestros procesos de creación. De ahí que todos los esfuerzos de análisis crítico que Flusser aporta se centren en pensar operaciones y modos de uso desde los que resistir a la figura del «funcionario», que para él representa el carácter tendencial de nuestra relación con los aparatos y el medio que nos rodea.

En este artículo nos proponemos atender a las características estructurales que definen el carácter de «la condición funcional», para desde ella repensar la categoría crítica de *imágenes improbables*, explorada por Flusser, como forma de creación que trabaja desde la materialidad y genealogía de los medios para producir su posibilidad. Si bien Flusser propone que la creación de imágenes habría de tender a su improbabilidad, esto es, imágenes que aporten una información nueva, en su análisis estas serían generadas por una práctica contra el programa del aparato que las produce. El presente análisis sostiene que no es posible crear imágenes improbables sin una atención a su arqueología medial. Por lo tanto, no se trataría tanto de pensar *contra* los aparatos sino *entre-los-medios*, lo que reclama un giro de la supuesta inmaterialidad de las imágenes, al tiempo que exige una reflexión de su dimensión infraestructural.

Palabras clave

imágenes; improbabilidad; tecnoimaginación; posibles; futuro

Vilém Flusser: improbable images

Abstract

Vilém Flusser develops a way of thinking about the medium that he inscribes in a technological and cultural dimension, in order to think about the change of paradigm that the invention of photography entails for him as the creation of the first technical images. This is a transformation that has radically modified our existence by opening up the possibility of automating our creative processes. Hence, all the efforts at critical analysis that Flusser will contribute are centred around thinking about operations and modes of use from which to resist the figure of the functionary, which for him represents the trends of our relationship with the apparatuses and the environment that surrounds us.

In this article, we propose to attend to the structural characteristics that define the character of “the functional condition”, in order to rethink the critical category of improbable images, explored by Flusser, as a form of creation that works from the materiality and genealogy of the media to produce its possibility. Although Flusser proposes that the creation of images should tend to their improbability, that is, images that provide new information, in his analysis they would be generated by a practice against the programme of the apparatus that produces them. The present analysis argues that it is not possible to create improbable images without attention to their medial archaeology. Therefore, it would be less a matter of thinking against the apparatuses as between-mediums, which calls for a turning away from the supposed immateriality of images, while simultaneously calling for reflection on their infrastructural dimension.

Keywords

images; improbability; technoimagination; possibles; future

Introducción

Vilém Flusser fue un teórico de los medios que tuvo como principal ocupación la cultura de la imagen y la comunicación. Su reflexión teórica se centra en las imágenes técnicas y su respectiva función en la sociedad posindustrial, en los aparatos y en los medios culturales de la comunicación, desde la máquina fotográfica hasta el ordenador. Vilém Flusser nació en Praga el 12 de mayo de 1920 y en 1940 llegó a la ciudad de São Paulo, lugar en que se asentará por más de tres décadas. Allí experimentó el cambio mediático fundamental de su época, lo cual lo llevó a una reflexión sobre cómo los medios de comunicación introducen cambios en el ámbito cultural y social, sin que se alcance a percibir su cambiante artificialidad. De ahí que su teoría se ocupe de la transmisión, almacenamiento y reproducción de la información, las formas y los 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* dirá: «desde 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» (Flusser 2001, 9). Desde luego, Flusser no es el único en afirmar que el giro de las tecnologías hacia lo digital (lo numérico) inaugura una nueva época cultural, también lo harán Friedrich Kittler, Niklas

Luhmann, Paul Virilio o Jean Baudrillard. Aunque desde aproximaciones diferentes, hay una sensibilidad común en la atención a los medios, desde una perspectiva que, siguiendo a Dieter Mersch, podemos denominar «medio-crítica» (Mersch 2018, 139), que implica que el medio vendría a socavar la validez de las grandes dicotomías tradicionales entre apariencia y realidad, copia y original o incluso sujeto y objeto. El medio aparece, así, como estructurante, no solo como mero soporte de una información, sino que también informa lo que contiene, no tiene una determinación definida y porta un potencial diferencial. De esta manera se introduce un desvío en lo que el medio presuntamente es, desatando un problema filosófico del medio. Que todo esté mediado, aparatizado, como dirá Flusser, implica que todo está formado, «informado» y deformado por los medios.

Esta dimensión infraestructural de los medios como configuradores no solo de nuestra percepción, sino también como organizadores de nuestra cultura, de nuestra sociedad, de nuestra política y del complejo tejido relacional que nos conforma, es la problemática que atraviesa la reflexión filosófica de Flusser. 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 aumenta su creencia en los instrumentos técnicos, que se han convertido en aliados confiables mejorando la capacidad limitada de nuestras percepciones. Existe un claro desplazamiento de la experiencia tradicional; ahora el mundo parece que solo es accesible a través de los medios. La cuestión decisiva para Flusser es no subestimar al medio; principalmente, pretende ir contra el hábito

que entiende el medio como una suerte de intermediario que sirve para algo e intentar comprender su complejidad.

1. Funcionarios de las imágenes

Desde una escritura fragmentaria, irónica y ficcional, Flusser realiza un análisis crítico de lo que para él es un cambio de paradigma en torno a las imágenes. Especialmente, analiza la transformación decisiva que comportaría la creación de las imágenes técnicas, que han modificado radicalmente nuestra existencia abriendo la posibilidad de automatizar nuestros procesos de creación. Él sostiene que existen dos tendencias predominantes: una tendencia totalitaria, según la cual cada vez más nos estamos transformando en funcionarios de nuestros aparatos; y una tendencia en la que se puede crear la posibilidad de una sociedad telemática dialogante. Su reflexión en torno a la relación del ser humano con la técnica, por un lado, advierte los peligros que comportan los totalitarismos de la razón tecnocientífica, lo que en términos de Günther Anders podemos denominar la «obsolescencia del hombre» (Anders 2011); pero, por otro lado, no deja de insistir en el potencial que se abre para la creación en estas nuevas posibilidades de imaginar, de lo que él denomina «tecnoimaginación» (Flusser 2016, 108), de hacer que los aparatos vayan más allá de aquello para lo cual han sido programados. La condición técnica de la imaginación y la creación tendrán el centro de su atención a partir de los años ochenta.

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 lo que para él sería una nueva imaginación. Así, desde la creación de la fotografía, se gesta una nueva forma de mirada en donde la imagen fluctúa, se destruye y se autoproduce, al igual que el mundo en que se genera. La fotografía inaugura así un proceso infinito de posibilidades, y en ese sentido conlleva un verdadero desplazamiento epistemológico.

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 visto. Para Flusser, la fotografía digital 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. Como afirma Claudia Kozak, el interés de Flusser se dirige a pensar una sociedad matizada por una nueva ontoimaginaria: la creación sintética de imágenes.

En su libro *Una filosofía de la fotografía*, Flusser considera que la fotografía es una herramienta útil, pero, al mismo tiempo, compara el interior de estos aparatos con una «caja negra» (Flusser 2001, 19), en el sentido de que el proceso de desarrollo permanece oculto para quien está produciendo esas imágenes, lo que hace recordar aquello

que ya sostenía José Ortega y Gasset en su introducción al curso *¿Qué es la técnica?*, cuando decía que «el señor feudal, por ejemplo, veía herrar sus caballos, labrar sus tierras, moler el molino banal y moler sus batanes. Hoy, no solo no se suele ver funcionar las técnicas correspondientes, sino que la mayor parte de ellas son invisibles» (Ortega y Gasset 2014, 145). Flusser hace notar el desconocimiento del proceso de codificación que se desarrolla en el interior de los aparatos y que articula su funcionamiento, que, bajo la ilusión de control externo, activando los botones que inician el procedimiento, creemos conocer. De ahí que para Flusser «cualquier crítica de las imágenes técnicas debe destinarse a esclarecer su vida interior. Mientras no dispongamos de tal crítica, seguiremos siendo analfabetos en cuanto a las imágenes técnicas» (Flusser 2001, 19). Se entiende aquí la distinción en términos metodológicos, porque para el filósofo checo hablar de interioridad y exterioridad como extremos opuestos no tendría sentido.

Flusser sostiene que, aunque hace tiempo que estamos acostumbrados a tocar teclas, esto no quiere decir que comprendamos ese mundo (Flusser 2012). El pensamiento es posible gracias a la punta de los dedos, en donde la mano ya no se desplaza de un punto a otro, sino que el gesto insistente de nuestros modos de producción de imágenes y de pensamiento, incluso textual, pasa por pulsar. Las teclas están en todas partes, dirá Flusser, en los interruptores, en las cajas, en el motor de un coche, en el botón para encender el ordenador. Su tiempo no es de las dimensiones del tiempo cotidiano; su universo es el de lo infinitamente pequeño. La cuestión es que tecleamos a tientas, iniciamos procesos de los que, en la mayoría de los casos, desconocemos por completo sus funcionamientos, gesto que para Flusser activa una «caja negra», porque se trata de un movimiento ciego. Sin embargo, «no vivencio mi tocar como un movimiento ciego. Por el contrario, estoy convencido de que escojo mis teclas libremente» (Flusser 2017, 51), cuestión que es extremadamente problemática.

En un breve texto publicado en *Da religiosidade. A literatura e o senso de realidade*, que titula «Del funcionario», Flusser sostiene que «la cibernética y la electrónica están produciendo computadores que disponen de una memoria y de una capacidad de planteo infinitamente superior a la humana, y la pedagogía ignora este hecho» (Flusser 2002, 83). Más adelante, en el mismo texto, afirma que la automatización sustituye a la manufactura y «elimina el factor humano tanto del sector productivo como del administrativo» (Flusser 2002, 84). Es muy interesante que esta reflexión forme parte de un análisis más amplio del lugar que ocupa la lengua como infraestructura del mundo, porque el desplazamiento que está introduciendo es cómo los nuevos medios son los que están dotando de sentido al mundo, son los dispositivos de organización y disposición de las relaciones. Este nuevo centro que ocupan los aparatos despliega una relación en donde ellos determinan los movimientos y las acciones que conforman nuestro mundo. Así, «el funcionamiento del aparato es un movimiento de las partes del aparato. En el caso del computador, por ejemplo, es el movimiento de las partículas eléctricas, de las cintas magnéticas, de cartones perforado y

de entidades que llamé de “funcionarios”» (Flusser 2002, 85), de modo que el funcionario se ha de integrar en esas funciones, al tiempo que no ha de comprender el funcionamiento del que forma parte, porque la misma lógica de funcionamiento del aparato que lo subsume es abarcado por la función. Por ello dirá que «funcionario, es una persona ocupada en el juego con los aparatos y que actúa en función de los mismos» (Flusser 2001, 79). De hecho, Flusser afirma que «el método del progreso del funcionario es su adaptación al aparato. Hay varias formas de adaptación, pero mencionaré solo una: la de la especialización progresiva» (Flusser 2002, 87). En ella «el funcionario se adapta a una parte específica del aparato» (Flusser 2002, 87). Todo parece indicar que «la sociedad post-industrial será *tecnocrática*» (Flusser 2011, 52). Funcionario es, por tanto, el que libera los procesos de automatización y con ello genera imágenes cada vez más probables desde el punto de vista de los aparatos. Como el funcionario funciona en la actividad tiene la ilusión de tomar decisiones. Sin embargo, si solo sigue las funciones para las que está programado, sin saber cómo intervenir en ellas, difícilmente puede liberar otras posibilidades que las previstas.

Flusser no se queda en el diagnóstico, se compromete con la importancia de comprender la transformación radical y antropológica que estamos viviendo, en particular la que acontece en los procesos creativos, que no puede ser entendida si no comprendemos las funciones que cumplen las imágenes en la actualidad en nuestra configuración del mundo y si no atendemos a su materialidad y genealogía, su condición histórica y medial.

2. Imágenes improbables

Vilém Flusser, en *El universo de las imágenes técnicas*, sostiene que el desafío de nuestra época no consiste en diferenciar las verdades de las apariencias. En el caso de las imágenes, no se trataría ya de determinar qué imágenes son verdaderas. Es en este sentido en el que plantea la caducidad de las categorías críticas y podríamos decir de los criterios que habían determinado los reglajes del aparecer. Él propondrá que la diferenciación habría de ser en términos de probabilidad o improbabilidad, en términos de la capacidad que tienen las imágenes no de representar el mundo, sino de informarlo, esto es, de añadir elementos que amplíen el número de los posibles. Esta reflexión se vincula con el posicionamiento estructurante que Flusser reconoce en las imágenes en las nuevas sociedades de la información, argumentando que en gran medida contamos con la posibilidad de abrir el presente y desde ahí trabajar el futuro. En este sentido es muy importante comprender que la imagen no opera a nivel discursivo; por lo que no se trata de abordarlas desde el orden del significado. Como afirmará en *Volver al futuro*,

«la mayoría de las fotos de la década de 1990, sin duda, seguirán siendo imágenes en el sentido antiguo de la palabra. Seguirán “ilustrando” sucesos ajustándose a los parámetros estéticos, políticos y epistemológicos del término “ilustración”. Pero las tres tendencias mencionadas [tendencia a la digitalización; a la imagen electromag-

nética y técnicas mixtas] presumiblemente reforzarán y se impregnarán mutuamente formando así un medio de generación y transmisión de información cada vez más importante» (Flusser 2001, 171).

Informar desde las imágenes, esto es, crear «imágenes improbables», es para Flusser la capacidad de generar combinaciones de elementos improbables que no tiendan a repetir las informaciones precedentes, que no obturen su memoria. Se trata de «buscar probabilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara, en otras palabras, estar en busca de imágenes aun no vistas, buscar imágenes informativas, improbables» (Flusser 2001, 36). Resistir a la tendencia a la entropía es primordial para guardar nuestra posibilidad de futuro. La entropía es una tendencia a estados cada vez más probables (Flusser 2001, 79), de ahí su propuesta de ejercicios neguentrópicos, por lo que para él el desafío para quienes trabajan creando imágenes es el de introducir informaciones no previstas en el programa de sus aparatos. De ahí que su propuesta se base en trabajar contra la tendencia a la automatización hacia la que se inclinan los programas para explorar el margen de indeterminación que toda técnica obra. 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.

Esto se hace primordial porque la sociedad actual se organiza por superficies, esto es, por imágenes (Flusser 2016, 102). Para Flusser, si no entendemos las funciones y estatutos que juegan las imágenes en la actualidad no comprendemos su configuración superficial, que es donde se disputa un litigio en torno a la fragmentación de la información. Los medios hegemónicos nos proporcionan solamente algunas versiones del mundo representado, pero se presentan como la totalidad del mundo. Acoger la potencialidad de la fantasía creativa contribuye a fisurar lo que se presenta como la realidad y puede desarrollar una proyección diferente.

El último ensayo en el que Vilém Flusser estaba trabajando, justo antes de su muerte, se titulaba *Welt als Projektion (El mundo como proyección)*. El concepto de proyecto estaba variando su significado y él estaba interesado en pensar en qué medida la proyección incluía un potencial para transformar el mundo, para articular una maquinaria de posibilidades. Desde luego, su comprensión de la proyección tiene su propia historia de desplazamientos, no se vincula a un modelo organizado linealmente en donde las causas anteceden a las consecuencias, como sería el proyecto moderno, sino otro modo de proyección, más cercano a como se proyectan las ondas sonoras, transformando el espacio y el tiempo, articulando los elementos de modos diversos. Flusser considera que estamos experimentando una transformación cultural de proporciones insospechadas en las que nuestras categorías críticas e incluso aglutinadoras de lo social son «meros desfasajes». Sostendrá que estamos enfrentándonos inseguros al futuro inmediato débilmente agarrados a las estructuras que la utopía produjo (Flusser 2017), pero no estamos produciendo categorías críticas para nuestro presente.

De igual manera, se hace fundamental comprender que el tránsito de las imágenes analógicas a las digitales no supone un cambio menor de medio, sino que implica una revolución en el pensamiento, en el que ha surgido una nueva forma de imaginar. Ya no se trata de la metódica de abordar el mundo desde códigos de representación, sino de discretización, una dislocación que introduce el paso de la sociedad articulada por un código alfabético a una sociedad alfanumérica, en la que se descompone el mundo en unidades de elementos puntuales, que es otro gesto figurativo radicalmente diferente. Pero, al mismo tiempo, en este proceso de migración de las imágenes, se abre con ello las virtualidades contenidas por los nuevos medios, que son pequeños elementos empleados para calcular el mundo, que no son propiamente objetivos ni subjetivos, sino algo intermedio, en donde reside una energía latente en la profunda modificación de nuestro modo de vida para que nuestro mundo no sea inhabitable (Flusser 2011, 90).

3. Imágenes improbables, un saber de los umbrales

Una nueva forma de imaginación (Flusser 2007, 160) implica una nueva forma de producción de imágenes que se diferencia de las imágenes anteriores porque no son codificadas por su productor, sino por un aparato programado para tal efecto. Los aparatos las reintegran para volverlas sensibles y perceptibles por nuestros sentidos. Superficies a-significantes que resultan muy difíciles de descifrar. Pero Flusser no se conforma con una crítica de la imposibilidad de dar sentido en la cultura hecha de imágenes superficiales, sino que interpela a crear otras superficies. Para Vilém Flusser es necesario hacer que el dispositivo haga aquello para lo que no ha sido programado, torcerlo, desviarlo de su función original, desvincularlo de su finalidad, alterar sus ritmos, liberar imágenes que no figuran en las expectativas de los programas y los dispositivos. Sin duda, esto tiene un potencial creador y crítico, que ha sido también analizado en otros términos por otros pensadores, como es el caso de Michel Foucault, Gilles Deleuze o Giorgio Agamben, entre otros. Desde luego, esta es una práctica que nos sigue concerniendo hoy, con más urgencia si cabe. Sin embargo, nos parece que es fundamental preguntarse si para configurar otras superficies basta con liberar imágenes improbables, en el sentido de aquellas imágenes no previstas por el programa de un aparato; o si, por el contrario, no se hace necesario ampliar el sentido de esta categoría crítica.

Flusser considerará que las imágenes, como toda mediación en general, tienen la tendencia de obstruir el camino en dirección a aquello que es mediado por ellas (Flusser 2016, 123). La cuestión hoy es que se ha invertido la experiencia concreta, y la pregunta es cómo orientarnos en las imágenes. En vez de basarnos en ellas para orientarnos en el mundo, es necesario tomar como base la propia experiencia en el mundo para lidiar con las imágenes, que es lo que él denominará una «relación de idolatría». Al tiempo que parece confirmarse que es im-

sible orientarse en el mundo sin que uno se haga antes una imagen de él, se incrementa el uso de «imágenes operativas» (Pinto 2022), como es el caso de las imágenes producidas por algoritmos. Por lo tanto, no parece acertado seguir con la amplia tradición iconoclasta de prohibir la producción de imágenes o solicitar su reducción, sino más bien que las imágenes producidas se sometan a una crítica y desarrollen potencialidades para operar como artefactos críticos.

Un análisis medio-crítico evidencia una conflictiva estructural, ya señalada por Walter Benjamin, que es la anestésica del medio (Bratu, 2019), esto es, que para hacer percibir no se deja percibir. De igual manera, para comprender los medios o articular una teoría de los medios, es necesario remontarse mucho antes del advenimiento de los medios de masas. No para hacer una historia del medio, sino precisamente por sus diversas capas arqueológicas. De ahí que cualquier análisis de los medios haya de ser desde una genealogía, una indagación de sus obsolescencias y líneas de actualización, donde algo del medio se deja mostrar. Si bien esta dimensión arqueológica no es analizada por Flusser, consideramos que es fundamental para comprender los modos de funcionamiento de los medios y, por ello mismo, de las imágenes que producen. No se puede más que trazar un hilo discontinuo entre la medialidad y sus figuras, desde el cuerpo humano, hasta una letra, una moneda, un mensaje, el aire, la electricidad, un medio como aquello que no se agota en sí mismo y que no solo es concreto, puede ser también conceptual.

Este posicionamiento, inscrito en lo que Siegfried Zielinski ha denominado «arqueología de los medios» (Zielinski 2006), rechaza un abordaje lineal del progreso y del tiempo, así como separar el significante de sus significados. Solicita pensar cómo los medios configuran modos de ser sensible, pero de manera más amplia disponen nuestro mundo en unos sentidos específicos, de ahí que sea una posición que se resiste a la comprensión de la relación con los aparatos como una relación puramente funcional. En este sentido, no se trata de herramientas que usamos desde nuestra intencionalidad para un determinado fin, sino de una afectación que es recíproca y que tiene una dimensión estética. No se limita a una transposición solo de elementos del discurso. Por lo tanto, se inscribe en lo que Dieter Mersch denomina una «teoría negativa de los medios», esto es, que no se considera los medios solo desde un punto de vista técnico. Por ello, no se restringe al campo de los medios, sino que intenta comprender una cuestión más fundamental como es la de la medialidad. Aprender el funcionamiento de los medios es aceptar precisamente su negatividad intrínseca, «un medio se caracteriza por desaparecer en su aparición y de aparecer en su desaparición» (Mersch 2018, 5).

El propósito de este enfoque negativo de los medios, más que borrar sus paradojas es el de intensificarlas, en particular, pensar los procesos de formación y las deformaciones que ellos producen. Procesos que en sus operaciones transforman. Por lo tanto, lo medial no constituye una identidad determinable, el principio de la medialidad es por sí mismo plural y no puede comprenderse sino a partir de sus declinaciones singulares. «Los medios, lo medial y la mediación juegan un rol fundamental en la comprensión del conocimiento y la percepción, de la memoria y la constitución de regímenes sociales» (Mersch 2018, 11).

Los medios, lejos de ser neutros, tienen modos de existencia concreta, de ahí que pensadores como Jussi Parikka formulen un reclamo de un giro geográfico y territorial en el análisis de los medios (Parikka 2021). Esta es la dimensión cultural que tanto interesaba a Flusser, porque para él esta complejidad implica una constatación que no puede ser la de una pretensión de dominio de las tecnologías o las estructuras mediales, ya que ellas tienen sus propios comportamientos y su propia ecología medial (Postman 2013). Pero dicha complejidad no puede ser analizada sino en una relación con los procesos mediales.

La propuesta crítica de los desarrollos que Flusser elabora en torno a la necesidad de explorar los márgenes de indeterminación de los medios es ampliamente fecunda y todavía escasamente explorada en sus repercusiones actuales. Sus reflexiones tienen un punto de partida bastante inusual, Flusser comienza por desarrollar una teoría de los medios culturales desde un análisis de gestos elementales y cotidianos como el de hablar, el de escribir o el de afeitarse. Una suerte de filosofía de las cosas que se ampliará en su filosofía del diseño, de la escritura y de la imagen técnica. Impresiona la capacidad de Flusser de anticiparse a la época, considerando que murió a comienzos de los años 90, cuando aún no había acontecido todo el despliegue digital que hoy experimentamos. 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. Sin embargo, consideramos restrictivo su análisis en términos de comprender las prácticas creativas *contra* el aparato o su programación, o su afirmación categórica según la cual cualquier crítica de las imágenes técnicas debe destinarse a esclarecer la opacidad de los aparatos, puesto que esta perspectiva no permite pensar en la complejidad de la «poeticidad de una época» (Déotte 2013, 111). Y es que parece que Flusser no considera que todo medio está inscrito en una arqueología medial; su funcionamiento no se comprende si no es en relación con los medios que le preceden, de ahí la necesidad de pensar *entre-medios*. Si lo que queremos son metodologías de creación que puedan producir otro tipo de superficies que no tiendan a la automatización, imágenes que generen otras consistencias imaginarias en donde se cuida la multiplicidad del mundo y la riqueza de las formas, este análisis no puede considerar como aspecto problemático fundamental la opacidad de los medios, en parte, porque esta es una de sus condiciones de posibilidad y también porque ningún medio funciona solo por su opacidad, sino también por su transparencia. Como sostiene Emmanuel Alloa «los medios no solo son en gran parte invisibles, porque actúan, surtiendo efecto, en lo oculto; con frecuencia actúan directamente ante nuestros ojos y, sin embargo, a menudo, al igual que el cristal de la ventana que es atravesado por la mirada, son obviados» (Alloa 2021, 452). Es en la oscilación entre el darse a lo visible y en su sustracción, entre la apertura y el cierre, como funciona la economía de las imágenes.

De hecho, la propuesta de Flusser de crear imágenes que tiendan a su improbabilidad en ocasiones parece ser más una reflexión que

enfatisa en el medio que no en los modos de creación de otro tipo de imágenes que alteren los regímenes de visibilidad de una época. Esto último, en el sentido de articular una potencia que genere otros modos de aparecer y otra comunidad de sentido. Por mencionar solo un ejemplo, en el caso de las imágenes que analiza en el libro *Hacia una filosofía de la fotografía*, referentes a Andreas Müller-Pohle, si bien se trata de un juego con el aparato en donde se hace que este produzca imágenes para las que no está programado, si analizamos las imágenes antes que generar un nuevo tipo de superficies, esto es, una apertura para otra comprensión del mundo y formas de orientación en la realidad contemporánea, parece ser más una reflexión en torno al medio que se deja ver cuando falla en la expectativa de su usabilidad.

Por ello consideramos que es fundamental atender a la materialidad de las imágenes, contrario a la hipótesis de Flusser de la creciente desmaterialización en la producción de imágenes. De lo que se trata es de una transformación de la materialidad del mundo, en donde efectivamente se vuelve más líquida, más fluida y por lo mismo más compleja, porque como él mismo anunciaba en *Post-historia*, incluso el cuerpo se torna un aparato, hemos integrado la información en nuestros cuerpos, la tecnología se ha integrado en lo biológico (*Gen Tech*) (Flusser 2022, 161).

Sin duda, es necesario producir variaciones, pero hay que someter a valoración crítica si la producción de imágenes improbables se vincula predominantemente con una «lucha con las reglas y estructuras profundas» (Flusser 2022, 147) y preguntarnos si no tiene que ver más bien con un «saber de los umbrales» (Alloa 2021, 291). Los medios performan, esto es, adoptan una forma que contribuyen a formar. Esto Flusser lo comprendió bien, pero el trabajo de las imágenes tal vez no consista en una agonística contra el medio que las produce, sino en un trabajo con los restos de los medios en donde se crean otras condiciones de posibilidad, con la energía ficcional que las imágenes son capaces de articular e introducir un desajuste en los regímenes de lo posible tal y como han sido establecidos por las infraestructuras dominantes.

Conclusiones

Para Flusser, pasar de una sociedad de funcionarios a una sociedad telemática dialogante de creadores de imágenes requiere «concentrar el oído si se quiere descubrir qué tipo de vacuidad es la que resuena en nuestro progreso» (Flusser 2011, 19), si no queremos ser marcados por el mismo racionalismo que nos ha conducido a esta situación de crisis. El rostro más siniestro de esta virtualidad inherente de la cultura occidental es la que condujo a Auschwitz, que no es «solo un producto de determinada ideología occidental, ni de determinadas técnicas industriales «avanzadas». Brota directamente del fondo de la cultura, de sus conceptos y sus valores» (Flusser 2011, 21); entonces no podemos rechazar nuestra cultura, porque solo se repetirá bajo otras formas.

Abrir campo al futuro requiere activar otras virtualidades de nuestra cultura, aquellas que no han sido realizadas y que tienen una tendencia no destructiva, proyectar mundos desde otras texturas superficiales. Para ello, es necesario no solamente forjar otras condiciones de uso y manipulación, como diría Flusser, sino crear situaciones. De modo que para crear *imágenes improbables* es necesario atender a los restos y al margen de error e indeterminación entre los aparatos. En este sentido, otros desarrollos de Flusser en relación con la historia pueden tener más rendimiento en la conformación de las imágenes que aquellos que se estructuran contra los aparatos, como, por ejemplo, cuando sostiene que es posible que *progreso* no signifique avanzar, en términos de ir de una cosa a otra, sino volver vez tras vez a unos pocos puntos, en un esfuerzo por involucrarse con ellos, profundizar en ellos (Flusser 1992). La visión programática nos conduce a asumir la estructura concretamente dada como la única posible. De hecho, en uno de sus ensayos fundamentales, titulado «Exilio y creatividad», Flusser propone ver el exilio como un desafío a la creatividad,

«el expulsado ha sido arrancado de su entorno habitual, o se ha arrancado él mismo de él. La costumbre y el hábito son un manto que cubre la realidad tal como existe. En nuestro entorno familiar reconocemos el cambio, pero no la permanencia. Todo el que vive en un hogar piensa que el cambio es informativo, pero considera la permanencia algo superfluo o redundante. Pero en el exilio todo es inusual. El exilio es un océano de información caótica» (Flusser, 2011)

Su vida como exiliado fue una vida desenraizada y dislocada, pero al mismo tiempo da cuenta de una extrañeza estructural –o estructura foránea– analizada por Christoph Ernst en el artículo «Rootage versus Groundlessness. The question of 'structural foreignness' in Vilém Flusser's work» (Ernst 2006), o como la nombra Rainer Guldin, *nomadismo*: «A través de esa condición ellos representan un constante desafío a la unidad del sistema que intenta venir a quebrarlos para asimilarlos mejor. Esa persistencia, libera nuevas fuerzas creativas en el proceso» (Guldin 2004). Para Flusser, la costumbre es como una manta que cubre los aspectos hirientes, filtra las percepciones y anestesia, por lo que no permite la desestabilización necesaria para que una creación pueda hacerse lugar. Pero es en la relación con la costumbre, en la relación con nuestra historia, en las capas resquebrajadas de la arqueología de los medios y en sus condiciones infraestructurales donde puede desgarrarse el presente para abrirse a su posibilidad, en donde la posibilidad tiene que ser producida.

Referencias

Alloa, Emmanuel. *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2021. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1n1brx8>.

Anders, Günther. *La obsolescencia del hombre. Sobre el alma del hombre en la época de la segunda revolución industrial*. Valencia: Pre-textos, 2011.

Bratu Hansen, Miriam. *Cine y experiencia, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor Adorno*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019.

Christoph, Ernst. «Rootage versus Groundlessness. The question of 'structural foreignness'». En: Anke Finger, Rainer Guldin, and Gustavo Bernardo. «On Creativity: Blue Dogs with Red Spots and Dialogic Imagination». En: *Vilém Flusser: An Introduction*, NED-New edition, 34:131-44. University of Minnesota Press, 2011. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816674787.003.0007>.

Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

Flusser, Vilém. «On Progress». *Artforum International*, no. 30 (1992): 22-23.

Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.

Flusser, Vilém. *Da Religiosidade. A literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

Flusser, Vilém. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

Flusser, Vilém. *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

Flusser, Vilém. «Releaser». *Flusserstudies*, no. 13 (2012). <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-releaser.pdf>.

Flusser, Vilém. «Una nueva facultad imaginativa». En: Breno Onetto (ed.). *Vilém Flusser y la Cultura de la Imagen*. Valdivia: Ediciones UACH, 2016.

Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Flusser, Vilém. *Vampyrotheuthis infernalis*. Ciudad de México: Herder, 2022.

Mersch, Dieter. *Théorie des Médias. Une introduction*. Dijon: Les presses du réel, 2018.

Ortega y Gasset, José. *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

Parikka, Jussi. *Geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

Pinto Veas, Iván. «Jussi Parikka». *laFuga*, no. 26 (2022). <https://lafuga.cl/jussi-parikka/1103>.

Postman, Neil. «What is Media Ecology?». Media Ecology Association, 2013.

Guldin, Rainer. «Translation, Self-Translation, Retranslation: exploring Vilém Flusser's multilingual writing practice». En: *Das Spiel mit der Übersetzung*. Berlin: Francke A. Verlag, 2004.

Zielinski, Siegfried. *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011.

CV

**Andrea Soto Calderón**

Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Barcelona

andrea.soto@uab.cat

Doctora en Filosofía, ha realizado una investigación posdoctoral durante dos años en el Departamento de Filosofía de la Universidad de París 8. Es profesora de Estética y Teorías del arte. Además de su actividad docente, realiza un proyecto de investigación artística en relación con los funcionamientos de las imágenes en La Virreina Centro de la Imagen, en Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en las transformaciones de la experiencia estética en la cultura contemporánea, la crítica, la investigación artística, el estudio de la imagen y los medios, así como en la relación entre la estética y la política. Su producción científica se refleja en diversos artículos publicados en revistas de carácter internacional, capítulos de libros y textos para catálogos de artistas. Ha presentado numerosos trabajos en congresos internacionales, como en España, Brasil, Chile, Portugal, Francia u Holanda. Entre sus publicaciones recientes destaca el libro *Le travail des images* junto a Jacques Rancière, *Les presses du réel* (2019), *La performatividad de las imágenes* (2020) e *Imaginación material* (2022), editadas estas dos últimas por Metales Pesados.

