

Somnis de la raó tecnològica.

A propòsit de *Bodies in technology* de Don Ihde

Josep M. Català

- *L'article pretén aprofitar la lectura d'un llibre del teòric nord-americà Don Ihde per reflexionar sobre la relació contemporània entre tecnologia, cos i percepció. Totes les èpoques es pensen a si mateixes mitjançant conceptes pertanyents més al seu passat que al present que els incumbeix, però poques vegades s'ha donat una disparitat tan gran entre la complexitat d'allò que succeeix i la simplicitat que s'utilitza per pensar-ho com en la nostra.*

El llibre d'Ihde, Bodies in technology, té la virtut de suggerir eines per omplir aquesta bretxa, atès que ens fa ser conscients que en l'actualitat aquestes nocions -tecnologia, cos i percepció- han deixat d'ésser, actuar i significar com ens fa suposar la inèrcia.

Jean Starobinski, en informar-nos d'una curiosa anotació que Paul Valéry, aquell visionari que encara està per descobrir, va fer en els seus *Cahiers* -"Somatisme (heretgia del final dels Temps)"-, aprofita per corroborar la importància que ha adquirit el cos en la cultura contemporània, alhora que ens recorda que, de tota manera, no som els primers a descobrir la significació de la realitat corporal (1). L'assumpte, tal com es presenta, és complex: vivim tan de pressa que les simptomatologies se superposen, i tot just hem començat a desentranyar el significat de determinats símptomes que ja han donat pas a una nova

generació d'aquests que se'ns escapa de les mans. Però anem per parts: la intuïció de Valéry es refereix a un fenomen que després ha quedat clarament constatat. Em refereixo al que apunta Fredric Jameson quan diu que "l'ocàs del temps interior vol dir que estem llegint la nostra subjectivitat en les coses externes" (2). No hi ha dubte que els mitjans de comunicació de la modernitat tardana, des del cinema a la televisió, passant per la publicitat, es van dedicar de bon principi a objectivar tots els elements i mecanismes que fins aleshores havien estat patrimoni de la ment. Van materialitzar fins i tot aquells menys dúctils que la llarga formació de l'individu modern havia arraconat a les golfes, lloc on van ser descoberts per Freud en el que, sens dubte, va constituir l'última operació de la racionalitat moderna.

De l'inconscient, espai patrimonial d'un cos invisible, aquestes pulsions van passar a manifestar-se visualment en forma d'imatges que Benjamin no va dubtar a titllar de fantasmagòriques i que, segons ell, ja poblaven la ciutat de París quan era capital del segle XIX. Van ser les tècniques relacionades amb el moviment les que, des del taumàtrop a l'aparell cinematogràfic, es van encarregar de donar vida a les representacions i van transformar d'aquesta manera el temps interior en temps materialitzat. El temps percebut (extern, independent i manipulable) va substituir el temps experimentat (subjectiu i incontrolable); un temps del cos, o per al cos, va substituir el temps de l'esperit.

Aquesta materialització del temps va ser la causant que es fes visible el cos de l'observador, llargament oblidat o reprimit, i que va donar lloc al somatisme del qual parlava Valéry. N'hi ha prou a reparar en què ha parat la part més superficial de tot això: en un cos esportiu controlat, cronometrat, per temporalitats estandarditzades; en un cos aparador on es representen els esdeveniments d'un canvi històric dominat per la moda; en un cos, en definitiva, que

Josep M. Català

*Professor d'Estètica de la Imatge
de la Universitat Autònoma de Barcelona*

pretén establir sobre si mateix una cronologia aliena mitjançant ingents operacions d'estètica quirúrgica. Però aquesta sobtada visibilitat del cos, que succeïa després de la llarga invisibilitat epistemològica d'aquest, no va reproduir cap de les múltiples visibilitats que l'havien precedit en altres moments i, segons com, a contracorrent. El propi Starobinski apunta el concepte de cenestèsia, o percepció interna del propi cos, com una de les novetats fonamentals d'aquesta flamant presència. Tinguem en compte que, mentre, les imatges inertes podien alimentar la idea d'una visió sense subjecte, d'una pura visió, com diria Riegl, les imatges en moviment, per contra, implicaven la necessària presència de l'observador, no només per testificar la tecnificació del temps que suposaven, sinó fins i tot per poder produir aquest temps tècnic. En aquest sentit, l'espectador del cinematògraf, al contrari que l'espectador ideal del quadre perspectivista, no era només una presència latent en el dispositiu, sinó una presència real, necessària per al seu funcionament. Atès que en el cinema no hi ha moviment sense observador que aporti una sèrie de mecanismes psicològics i fisiològics a l'aparell cinematogràfic, podem indicar que el fenomen cinemàtic, amb la seva simbiosi primerenca entre l'ésser humà i la màquina, és un dels primers exemples d'aquesta entitat, el ciborg, que Dona Haraway descriu en el seu famós *Manifesto for Cyborgs* (1985) i que, segons es desprèn del llibre de Don Ihde, té un gran futur.

Cos experimentat i cos percebut

Ihde assumeix, sense explicar-la realment, tota aquesta fenomenologia complexa i se situa en el seu apogeu per establir, mitjançant una relectura de Husserl i Merleau-Ponty, els elements que caracteritzen aquesta reencarnació postmoderna del cos i la construcció de l'epistemologia corresponent. En aquest sentit, estableix una diferenciació molt interessant i productiva entre l'experiència directa del cos i l'experiència externa d'aquest. Una cosa és, diu, el *here body*, o el cos com a centre d'experiències, típic de la fenomenologia clàssica, i una altra el "cos parcialment descorporitzat", que es manifesta gairebé com si fos un cos vist des de la perspectiva d'un altre. Aquesta última experiència es considera una espècie de cos virtual que

s'estableix per mitjà d'una projecció no tecnològica. És un cos imatge que combina les sensacions del cos experiència per donar lloc a allò que l'autor denomina "ambigüitats multiestables", instituint amb això un espai fenomenològic que serà recurrent al llarg del llibre i que pretén oposar-se als productes d'una epistemologia de signe contrari que es caracteritzarien per ser clars o transparents i primordialment estables.

Es tracta, per descomptat, d'una postura discutible, encara que no necessàriament arran d'aquest llibre, sinó en un terreny molt més general i bàsic. Al cap i a la fi, els episodis de la denominada guerra de les ciències (3) tractaven d'això mateix. Depenent del temperament de cadascú, es veuran aquestes complicacions com a inútils o necessàries, però de la lectura de llibres com el que estem tractant es desprèn, si més no, la percepció que si es pren el camí de menysprear aquestes complicacions, és a dir, el camí d'una transparència i una immanència apriorístiques, s'estaran desatenent fenòmens que és difícil no tenir en compte en el complex panorama contemporani de la tecnologia i seguir prenent, al mateix temps, que s'està estudiant la realitat.

Segons Ihde, aquesta dualitat perceptiva inicial, que caracteritza la concepció moderna del cos, es veu complicada per la intervenció de la tècnica en la seva fenomenologia. Ambdues percepcions del cos, cos experimentat i cos concebut, poden implementar-se tècnicament. La sensació del *cos aquí* excedeix els seus límits físics, de manera que les diferents tecnologies, des de les més senzilles (un martell, un bastó de cec, etc.) fins a les més complexes (un microscopi o un telescopi) suposen una extensió tècnica d'aquest (el cec "toca" la vorera a través del bastó: el seu sentit del tacte s'estén al llarg d'aquest fins arribar a la vorera), quelcom que ja havia constatat McLuhan en el seu moment.

Per una altra banda, les denominades *tecnofantasies* ("La realitat virtual és un fenomen que encaixa perfectament en la nostra relació existencial amb les tecnologies. Aquí la qüestió és molt profunda i comprèn els nostres desigs i les nostres fantasies, que es veuen projectats en les nostres tecnologies") juguen un paper essencial en la idea que ens fem del nostre cos, especialment del cos com a totalitat que complementa el cos com a presència. De fet, la ficció cinematogràfica ja ha instaurat aquesta percepció dual en les seves pel·lícules sobre realitats virtuals (*Matrix*, sense

anar més lluny, encara que l'autor es limiti a citar *Lawnmower Man*): en elles se'ns mostren de manera objectiva experiències que només poden donar-se intensament focalitzades en una percepció corporal. La tècnica de la realitat virtual, tal com s'entén en l'actualitat, suposa una clara presència d'un cos perceptiu i actuant que es materialitza a través de la capa tècnica (casc, vestit i diverses pròtesis) que el recobreix. El món virtual està fet expressament per a aquest cos i, no obstant això, tendim a imaginar l'experiència tal com ens la mostra el cinema: com l'espectacle del cos d'un altre.

Per tant, del procés de somatització que suposava la sobtada materialització del cos -un cos que havia desaparegut absorbit per la construcció en perspectiva que s'organitzava tenint-lo com a centre absent- hem passat a una escissió de la consciència del cos a través d'una percepció dual d'aquest. I una part d'aquesta percepció està culturalment i tècnicament produïda, la qual cosa voldria dir que aquesta tecnologia que abans, segons vèiem, havia procedit a materialitzar la nostra consciència, torna per projectar o inscriure les seves lleis sobre el cos. Un viatge circular des de l'interior del cos fins al seu exterior, passant per una tècnica que actua com a catalitzadora del procés. És a dir, alguna cosa semblant a aquesta màquina infernal a la qual Kafka fa referència a *La colònia penitenciària* i que inscriu sobre el cos del reu el text de les lleis relacionades amb la seva condemna. Dit d'una altra forma: les tecnologies sorgeixen, primer, d'un intent d'estendre el poder dels nostres sentits (McLuhan), i després reapareixen com a projecció dels nostres desigs i fantasies que, fet i fet, la pròpia tècnica s'encarregarà de consumir. Tot això banyat per una estructura fenomenològica que organitza la nostra comprensió del cos i que presenta un *aquí cos* i un *allà cos* (o cos objectivat, encara que sempre parcialment objectivat). En ambdós casos hi ha una barreja de les dues sensacions: no és possible tenir una percepció pura que no contingui elements de l'altra. La veritat és que, quan reflexionem sobre aquestes propostes, descobrim amb facilitat que la fenomenologia corresponent es troba plasmada tant en el llenguatge cinematogràfic -plans subjectius, plans objectius, dintre i fora de camp, etc. - com en la literatura que, a poc a poc, des del realisme idealista de la tercera persona, es decanta, a partir de principi del segle XX, cap a la subjectivitat de la primera: el *jo* de la

narració en primera persona ens permet veure alhora des de fora i des de l'interior d'aquesta mirada. Aquesta dualitat de mirades, com veurem més endavant, és també un símptoma de la tensió entre l'objectivitat i la subjectivitat que caracteritza l'epistemologia del modernisme tardà, fins i tot aquella part que fa referència directament al coneixement científic.

La importància del llibret d'Ihde és relativa perquè la seva lectura no comporta grans descobriments, però, en canvi, té la virtut de fer patent la necessitat d'un pensament complex aplicat a la fenomenologia audiovisual que acabi per sempre amb la inèrcia vuitcentista que caracteritza la majoria d'acostaments a aquesta. Ihde no és un pensador sistemàtic, ni de bon tros, i aquest és un dels majors defectes del seu treball. Allò que s'agraeix en mentes més intenses -aquells passeigs pel bosc que proposava Heidegger i la bondat dels quals va descobrir molt recentment Umberto Eco- aquí, en molts moments, és deplorable, ja que el lector té la sensació que passejar no duu a cap lloc i que l'única cosa que justifica el pas d'un capítol a un altre és un canvi d'humor intel·lectual (4). Comptat i debatut, fa l'efecte que el professor nord-americà és un d'aquests que es graven a si mateixos a classe per evitar el terrible perill de perdre alguna idea genial, però que després, en lloc de separar el gra de la palla, sucumbeixen al flux adormidor del seu propi sermó i acaben transcrivint gairebé literalment la totalitat de les seves elucubracions. I, no obstant això, com suposo que els succeeix als alumnes d'Ihde en les seves classes, si s'escolta la xerrada amb atenció, hi apareixen idees i sobretot s'obren portes que prometen possibles camins de reflexió força transcendents.

Per exemple, Ihde busca en el tema de les mirades genèriques una complicació necessària i dóna amb una arquitectura tan interessant com perturbadora. Transcendeix el concepte de mirada femenina i masculina una mica mecanicista de Laura Mulvey i passa a considerar cadascuna d'aquestes mirades com la contrapartida de l'altra, sempre present en qualsevol de les dues. Ja no es tracta d'entendre, doncs, la mirada de l'espectador que es projecta sobre una imatge distant, sinó de calibrar una mirada incrustada en el propi cos a través de la seva autopercepció: "si les panxes són un signe negatiu, aleshores això implica que hi ha una "mirada femenina" negativa en aquesta percepció", afirma l'autor amb una

desimboltura que es manifesta en diferents moments del llibre per a sorpresa del lector, però que té valor il·lustratiu.

En aquest sentit, la mirada genèrica no només construeix el cos de l'altre, com volia Mulvey, sinó també el propi cos, però és que a més es tracta d'una mirada híbrida. Ens recorda l'hdde que Foucault indicava, per exemple, que la mirada mèdica fixa el pacient, però ara comprovem que aquesta mirada té la capacitat de tornar per barrejar-se amb la pròpia mirada. O, dit d'una altra forma, endevinem en la construcció de Foucault una altra dimensió que potser no havíem sabut valorar convenientment, és a dir, no tant el fenomen de la mirada contemplada només des de qui la genera i la domina, en aquest cas el metge, com el d'una mirada compresa des de qui la sofreix, aquí literalment un pacient que assimila aquesta concepció aliena en la visualització del seu propi cos. Aquesta qualitat híbrida de les mirades, i tota la fenomenologia que se'n pot desprendre, és un punt que cal tenir molt en compte.

La complexitat de la mirada

Si per Foucault, segons ens recorda l'hdde, "la manera objectivista de veure de l'era clàssica constitueix en si mateix la invenció de la percepció", és a dir, la invenció d'una epistemologia basada més en la mirada que en la reflexió, sembla destacable el fet que hàgim passat, com a conseqüència d'una evolució, d'aquesta hermenèutica de la percepció potenciada per la tècnica, d'una "complexitat" dels continguts a una complexitat de la mirada. Abans ens preocupàvem per les idees que es transmetien a través de determinat mitjà, ara per les idees que transmet el mitjà (com va avançar McLuhan, el mitjà és el missatge). De totes maneres, això no vol dir que hagi disminuït la complexitat dels significats, en la mesura que sí pot haver-ho fet momentàniament la seva intensitat: no es tracta que sigui més el soroll que les nous, o almenys no es tracta només d'això. l'hdde, a través d'innombrables disquisicions, ens mostra que la complexitat de la percepció constitueix un índex de la complexitat de l'experiència vital: també en el XIX, el juguines òptiques i el cinema primitiu feien excessiu soroll tècnic per a les molt poques nous estètiques que produïen, però, en canvi, el seu entramat tecnològic de complicació creixent expressava i alhora, per exemple, que

els escrits de Baudelaire - potser fins i tot i alhora que la tècnica dels escrits de Baudelaire- (5), la complexitat de la nova percepció urbana. Les possibilitats estètiques i expressives d'aquesta nova tècnica fenomenològicament tan complexa que va acabar sent el cinema estaven millor formulades en la prosa de Proust o Joyce que en les narratives que ella mateixa destil·lava en els seus inicis. Això ens ha de fer pensar que l'abast estètic de les noves tecnologies actuals no el desentranarem mitjançant l'anàlisi de les seves produccions immediates, sinó que només podrem entreveure'l a partir de la comprensió aguda de la complexitat fenomenològica en la qual se sustenten.

Pensem, per exemple, en la idea d'hdde sobre una fenomenologia profunda de la percepció que mostra que aquesta és multiestable més que objectivadora, de manera que, com hem dit abans, les mirades no són mai simplement d'un sol gènere, sinó que inclouen mirades masculines i mirades femenines sobreposades: per exemple, la percepció que una dona té de si mateixa inclou la seva automirada i la presumible mirada masculina corresponent, un fenomen que s'estén també més enllà de l'autopercepció cap a la percepció de l'altre i del món. De manera que fins i tot els gèneres són multiestables. Quin tipus d'experiència estètica o quin tipus de narrativa pot desenvolupar una dramaturgia basada en aquesta fenomenologia? En tot cas, és possible preveure que la intensitat epistemològica, però també dramàtica i emotiva, d'aquestes expressions futures, serà d'un major rang que la promoguda per una epistemologia unidireccional i unidimensional.

Tot això duu el propi autor a afirmar que "la tardana multiestabilitat moderna és en si mateixa part de la pluralització de les cultures -un bricolatge de fragments culturals adaptat fàcilment tant per homes com dones en la cultura indústria tardana". És a dir, que els cossos percebuts són construccions culturals. Ho afirma l'hdde en contra de la postura de Merleau-Ponty, qui manté que el *corps vécu*, l'ésser actiu i perceptual de l'encarnació corpòria, aquell que significa "la veritable obertura al món que ens permet tenir mons", és un cos preconceptual i precultural. l'hdde contraposa aquest cos natural al cos cultural que detalla Foucault. Només que considera que aquest cos cultural, que s'acostuma a descriure en tercera persona, és també el "cos cultural percebut", és a dir, que

percebre el cos com a substrat encarnat des del qual parteix l'experiència (Merleau-Ponty) no evita que aquest substrat encarnat tingui també una "forma cultural" (Foucault). Una síntesi insòlita que, ben estructurada, faria forrolla.

Potser tot això podria ser considerat com l'establiment d'una metafísica sense massa contingut, si no fos perquè les noves tecnologies promouen el joc d'aquestes pluralitats i creixen amb elles. En cert sentit, comprendre la fenomenologia del cos en la seva potencialitat perceptiva és comprendre també l'abast fenomenològic de la tecnologia contemporània. I Ihde dedica gran part de les pàgines del seu text a demostrar-ho.

En primer lloc, es disposa a establir el caràcter híbrid de la visió científica contemporània com a culminació en un estadi ciborg d'una llarga marxa que va començar ja amb Leonardo, quan es va produir "un gir cap a la visió, així com una reducció a un determinat tipus de visió". No estem excessivament lluny de les postures de Vilhem Flusser i el seu concepte d'imatge tècnica, produïda per instruments. La diferència és que Ihde no parla només de les imatges en si, objectes independents d'un observador, sinó que hi inclou la percepció a partir no tant d'un cos, subjecte estabilitzat, com d'una acció corporal entesa com a "base necessària per a una intel·ligència humana corporificada". La percepció, la veritable mirada, no es construeix per tant des de la visió, sinó a partir d'una interacció global dels sentits.

Ens trobem davant una altra possibilitat fenomenològica transcendental. Són conegudes les dificultats proverbials que, malgrat Michel Chion i el seu concepte d'audiovisió, han existit i existeixen per estudiar a l'uníson la imatge i el so. Tot i tenint en compte que, d'una o altra manera, imatge i so s'acostumen a presentar conjuntament des de l'inici del cinema, les disciplines mal denominades audiovisuals encara tendeixen a analitzar imatges sense so o so sense imatges. I si hi ha intents, pragmàtics, del contrari no sorgeixen de la comprensió d'un nou fenomen veritablement audiovisual, sinó d'una superposició transitòria i mal entesa dels dos camps. Ihde, per contra, prepara, sense referir-s'hi directament, el camí per trobar la solució a aquest problema amb el seu concepte de percepció sinèrgica. Cada tipus de percepció sensorial no constituiria una experiència aïllada, sinó que en si mateixa, sense esperar a una suposada suma total de percepcions,

seria el resum de les percepcions de tot el cos. La percepció visual, doncs, no podria ser mai un acte pur, aïllat, sinó que constituiria, per contra, un teixit format, en diferents graus, per les experiències concomitants dels altres sentits. Aquí s'hi intueix la possibilitat d'una visió tacte o una visió gust, així com de les visions corresponents a les diverses possibilitats combinatòries. Però, sobretot, es percep l'avenç transcendental d'una visió àudio, és a dir, d'una audiovisió efectiva.

Don Ihde no és ni el primer ni l'únic que s'ha ocupat d'aquest tema. Els escrits de Jonathan Crary ("Techniques of the Observer" i "Suspension of Perception"), per exemple, es refereixen àmpliament a l'organització de la percepció sensorial, i alhora ens informen de l'evolució històrica de la seva fenomenologia. Però, en qualsevol cas, no hi ha dubte que la idea que la percepció es produeix des d'una instància tan descentradament i productivament ambigua com la que proposa Ihde en la seva concepció del cos, la identitat i els sentits, obre les portes a la possibilitat de treballar en una fenomenologia que trenqui també amb els murs que fins ara han mantingut aïllats no només l'àudio i el vídeo, sinó també altres fenòmens sensorials i cognitius. Vull dir que els nous fenòmens comunicatius només podran estudiar-se vàlidament si s'accepta un territori tan complex, i per tant tan "multiestable" i polifacètic, com el que proposa Ihde.

En aquest context, el concepte de ciborg de Dona Haraway assoleix unes dimensions més àmplies que les que inicialment semblava tenir, malgrat la famosa afirmació de l'autora que tots som ciborgs. Un acostament tradicional a la idea del ciborg és entendre'l com un mite que expressa el molt humà desig de superació. Però la iconografia d'aquest pretès mite abocada a través de la cultura popular, així com els seus plantejaments inicials tant en la figura del Golem com en la de Frankenstein, semblen suggerir tot el contrari, ja que el robot, precursor clar del ciborg, ha estat considerat gairebé sempre de forma negativa i, per descomptat, condemnat al desastre. Només cal repassar la història de la ciència-ficció, tant la novel·lada com la cinematografiada, per adonar-se no només d'això, sinó també de la tendència imparabile a fer confluïr la figura humana i la de la màquina en entitats cada vegada més homogènies que, finalment, com succeeix en diversos episodis de la sèrie *Alien* o *Blade Runner*, acaben fonent-se en una simbiosi corporal indistingible. I és en aquest

moment d'indeterminació iconogràfica i conceptual entre ésser humà i màquina que apareix Peter Sloterdijk amb el seu pamflet *Normas para el parque humano* (6) per anunciar-nos que podríem estar sent transcendits per instàncies suprahumanes. Sense necessitat de ser tan apocalíptics com Sloterdijk ni tan integrats com els qui es neguen a acceptar cap novetat encara que es manifesti davant dels seus propis ulls, podríem dir que, efectivament, el ciborg és l'expressió més clara d'una fenomenologia molt contemporània per la qual, de forma indiscutible, l'ésser humà i la màquina formen conjunts comunicatius complexos. Sens dubte, Benjamin hagués catalogat el ciborg com a imatge dialèctica, és a dir, una d'aquelles a través de la qual una època somia amb la següent.

La identitat ciborg

Per entendre les conseqüències d'aquesta fenomenologia i, sobretot, per comprendre de quina manera l'ésser humà i la tecnologia formen en l'actualitat un profunda associació, cal tenir molt en compte, no només la presència de l'observador (o receptor (7)) en els fenòmens comunicatius, sinó també l'existència d'un cos perceptiu complex com el que proposa Ihde. La semiòtica, per exemple, no ens permet aquest aclariment, ja que dissol el cos en una instància purament interpretativa que si estableix algun tipus de "simbiosi" és amb l'objecte representat, però mai amb l'instrument representador. Les representacions no sorgeixen ara ni directament de l'acció humana -un quadre ni de la conducta d'una màquina -una fotografia-, sinó que tenen com a origen ineludible la combinació d'ambdues instàncies. Pensem en el concepte d'interfície, sense anar més lluny, i ens adonarem que aquella mà que, segons Walter Benjamin, havia perdut la seva funció de pont entre la subjectivitat de l'artista i l'objectivitat de l'obra, en les albers de l'era de la reproductibilitat tècnica de les imatges, ara torna no per reproduir imatges objectives, sinó per generar fenomenologies globals en les quals es barregen els dispositius tecnològics amb les activitats d'un cos d'identitat fluctuant. Les imatges que es produeixen en la navegació per Internet, per exemple, encara que puguin acabar impreses i penjades d'una paret, no poden ser compreses íntegrament si no se les considera des de la

perspectiva d'aquesta fenomenologia global. Passa el mateix amb l'experiència televisiva o encara més amb la que es desprèn dels videojocs. Pensem en les dificultats que tenen els museus per assimilar l'anomenat *media art* o, millor encara, preguntem-nos què en queda, del concepte de museu davant la proliferació del *net art*. Si recuperem l'exemple del propi Ihde sobre el bastó de cec mitjançant el qual la mà experimenta, per extensió tècnica, la realitat (un exemple que, de fet, Ihde demana prestat a Merleau-Ponty i que en un altre lloc ell mateix havia substituït per una pissarra i el guix), ens adonarem de fins a quin punt ha canviat la fenomenologia que en l'actualitat reuneix la mà i una determinada tècnica. Allò que la mà, i per extensió el cos, percebia de la realitat a través de la tècnica (el bastó, el guix) eren propietats eminentment tàctils que donaven pas a representacions: la simbiosi era una entitat receptiva (8). Ara, per contra, la mà, a través d'una tècnica (el ratolí) i un camp epistemològic visual (la interfície), projecta sobre el món els processos cognitius i el modifica: en aquest cas, la simbiosi és, per contra, una entitat activa que inverteix la polaritat anterior. Abans, les representacions eren el final del procés que començava en el món; ara, són l'arrel d'una actuació que acaba intervenint en el món, banyant-lo amb la lluentor d'aquelles.

"Totes les tecnologies mostren possibilitats ambigües i multiestables", afirma Ihde: una multiestabilitat que té a veure amb els usos d'aquesta, amb el substrat cultural que la penetra i fins i tot amb la seva relació amb la política. Però cap d'aquestes qüestions serien pertinents si no estiguessin mediatitzades per un *observador* que produeix significats no només a través d'una percepció distant i una normativa estable com succeïa tradicionalment, sinó sobretot mitjançant el que l'autor denomina en algun moment una dansa en la qual estan implicades unes persones i unes tecnologies que es distingeixen per la seva composició permeable i fluida. El o la ciborg no és, doncs, ni una imatge, ni un mite, ni un objecte; *ciborg* és un concepte que engloba la qualitat híbrida de l'experiència humana quan s'interrelaciona de forma íntima amb les tecnologies.

Una de les conclusions d'Ihde es refereix al fet que "el grau d'adaptació a la nostres màquines no és infinit", amb la qual cosa posa fre al que es podria interpretar com un optimisme desbordat (tant per part de l'autor com per la

d'aquest cronista, encara que per raons una mica diferents). "Les màquines han d'adaptar-se a nosaltres", diu, i la pregunta que se m'ocorre és si amb aquesta idea podrem aturar el programa catastròfic que, segons Sloterdijk, duu molt de temps en marxa i que "suposa el perillós final de l'humanisme literari com a utopia de la formació humana mitjançant l'escrit i mitjançant la lectura, que educa l'home en la paciència, la contenció del judici i l'actitud d'oïda oberta". També caldria preguntar-se, com a contrapartida, si no estarem, lhde i jo, comentant simplement els detalls de la nova situació. Jo, per la meua banda, preferiria pensar que les noves fenomenologies no impliquen un procés de deshumanització absolut. Però la resposta de Don Ihde és excessivament optimista perquè sigui fiable, com quan en contemplar la interacció entre tecnologia i naturalesa descarta, molt mecànicament i unidimensionalment, qualsevol preocupació ecològica, ignorant potser que l'ecologia és primordialment la construcció ideològica que correspon precisament a aquesta hibridació. Ihde suposa que la solució al menyscapse que experimenta la naturalesa per la intromissió de determinada tecnologia és més tecnologia. Aquesta utopia tecnocràtica no sembla tenir en compte precisament que la fenomenologia del ciborg pot estendre's perfectament a les hibridacions entre naturalesa i tècnica que es produeixen des de fa més d'un segle. I que, per tant, l'augment de la tecnologia no ens retorna una naturalesa pura, sinó una naturalesa tecnificada, amb els seus problemes corresponents que són diferents, més complexos, que els que tenien relació amb la situació prèvia.

El principal problema amb l'optimisme d'Ihde és que es tracta d'un optimisme una mica ranci que no neix d'unes expectatives de futur, amb potencial heurístic, sinó d'una ignorància voluntària, o si més no culpable, d'una sèrie d'implicacions que es desprenen forçosament dels seus plantejaments. Malgrat les seves incessants apel·lacions a la complexitat, i les complexes implicacions de les seves propostes, Ihde no és un autor complex, sinó simplement un teòric capaç d'albirar les complexitats que té davant seu, però que no sap què fer-ne o, el que és pitjor, ni tan sols sap que pot fer-ne moltes més coses de les que ell fa. Considerem, per exemple, la fenomenologia de les emocions, el que podríem anomenar el terreny de la sensibilitat, que és primordial a l'hora de pensar en tot allò

relacionat amb la percepció, sobretot quan aquesta es relaciona amb dispositius tecnològics que, en principi, són *no emocionals*. Si estem parlant del cos com a instància perceptiva, com podem oblidar que aquestes percepcions provoquen efectes emocionals, fins i tot abans que aquestes siguin font d'idees? Les emocions són precisament la intel·ligència del cos (10), el pont que enllaça la simple percepció sensorial amb la imaginació i la reflexió. Quan parlem, doncs, d'hibridacions entre la tècnica i el cos, no hauríem d'oblidar-nos d'aquesta variable radical, amb tanta facilitat com ho fa Ihde. Però per ser justos cal indicar que aquest autor no és un cas excepcional pel que fa a la ignorància de les emocions en els fenòmens comunicatius (11), tot i que l'omissió es fa més palesa en aquest llibre pel fet que aquest es caracteritza per un intent de problematitzar dràsticament els dispositius de la percepció.

Cada vegada és més innegable la necessitat, particularment en els estudis relacionats amb la comunicació, d'aquesta epistemologia titllada per Bruno Latour d'ecològica, que imposaria en la ciència l'exigència de pensar *al voltant* de les seves propostes en lloc de fer-ho *al llarg* d'aquestes, projectant-les cegament cap endavant. És a dir, que cal impulsar la disposició a comprendre totes les implicacions de qualsevol acte o idea. Només així seria possible que la complexa fenomenologia que posa al descobert la comprensió de les tecnologies modernes i la seva relació amb l'ésser humà ens desvelés les seves veritables dimensions. La doble afirmació d'Ihde que som els nostres cossos i que som els nostres cossos en les tecnologies no pot considerar-se, ni de bon tros, la culminació de les investigacions en aquest camp. Saber que som els nostres cossos només ens serveix en la mesura que això ens permet conèixer les arrels de la nostra relació amb el món. Com diu Marina, "una ciència radical ha de començar analitzant la pròpia subjectivitat -la pròpia experiència conscient- per veure com s'hi constitueix tota l'objectivitat" (10). I, per un altre costat, la consciència que una gran part de la nostra subjectivitat, així com la nostra objectivitat, està interrelacionada amb les tecnologies ens ha de servir per conèixer l'abast d'aquestes amb la finalitat de poder modular-les al nivell de les necessitats humanes. Si no és així, estem abocats al doble fetixisme del cos i de les tecnologies que ja tenyeix amb excés la sensibilitat postmoderna.

Notes

- 1 STAROBINSKI, J. *Razones del cuerpo*. Cuatro. Valladolid: 1999. Pàg. 51. ISBN 84-921649-7-2
- 2 JAMESON, F. *Las semillas del tiempo*. Trotta. Madrid: 2000. Pàg. 22. ISBN 84-8164-372-6
- 3 Vegeu SOKAL, A.; BRICMONT, J. *Impostures Intellectuelles*. Odile Jacob. París: 1997. ISBN 2-7381-0503-3 i JURDANT, B. (ed.) *Impostures Scientifiques*. La Découverte. París: 1998. ISBN 2-7071-2875-9.
- 4 És possible que aquest canvi d'humor estigui justificat pel costum, tan nord-americà, de confeccionar llibres reunint articles publicats anteriorment en llocs molt diversos, com és el cas d'aquest d'Ihde.
- 5 Potser un exemple més evident el tindriem en Víctor Hugo, qui produeix una determinada poesia de caràcter al·lucinatori que té la seva contrapartida immediata en la qualitat fantasmagòrica dels dibuixos del propi Hugo.
- 6 SLOTERDIJK, P. *Normas para el parque humano*. Siruela. Madrid: 2000. ISBN 84-7844-535-8
- 7 El problema amb el concepte de *receptor* és que suposa la simple prolongació del d'*observador*, amb la qual cosa aquesta instància se segueix considerant com a primordialment passiva. Podríem dir que el canvi d'un a altre concepte és una forma primitiva d'adaptació a la fenomenologia que correspon a la moderna reparició del cos com a instància perceptiva. És primitiva perquè es limita a valorar aquesta nova presència però no la contempla dialècticament, és a dir, no té en compte les transformacions que la pròpia associació produeix en els elements que la formen.
- 8 Malgrat que, com manifesta Vivian Sobchack (*The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1993. ISBN 0-691-03195-9, p. 175), en comentar un altre text d'Ihde (*The Experience of Technology*), aquestes accions també suposen la projecció d'una intenció adreçada al món, la veritat és que aquesta acció sobre el món no el modifica en absolut.
- 9 Sloterdijk, ob. cit. p. 89
- 10 El concepte d'intel·ligència emocional ha donat lloc a molta xerrameca, però també ha estat objecte d'estudi per a autors com Howard Gardner (*Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*) o José Antonio Marina (*Teoría de la inteligencia creadora*)
- 11 Vivian Sobchack, en l'obra citada anteriorment, en què es discuteixen extensament diversos treballs anteriors de Don Ihde (*Experimental Phenomenology: An Introduction i Existencial Techniques*), també deixa de banda tot el que fa referència a les emocions, malgrat tractar un tema tan propens a aquestes com el cinematogràfic. D'altra banda, tampoc Merleau-Ponty en el seu *Phénoménologie de la perception*, no fa cap esment als sentiments, tot i que és obvi que són el resultat immediat de les percepcions: el resultat intel·lectual immediat, caldria matisar.
- 12 Parlo concretament de dos dels seus llibres: LATOUR, B. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. La Découverte. París: 1999. ISBN 2-7071-3078-8 i LATOUR, B. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Gedisa. Barcelona: 2001. ISBN 84-7432-787-3.
- 13 MARINA, J. A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama. Barcelona: 1996, 8a ed. p. 242. ISBN 84-339-1375-1.