

**El pasaje oscuro
Imágenes técnicas e imágenes tradicionales
en Vilém Flusser**

**The dark passage
Technical images and traditional images in
Vilém Flusser**

Lua Coderch

Resumen

Vilém Flusser propone, en *El universo de las imágenes técnicas*, que no tiene sentido tratar de descifrar las imágenes en términos de «verdad» o «falsedad», sino que hay que hacerlo en términos de «probabilidad» o «improbabilidad», en función de si tales imágenes aparecen como «informativas» o bien como «redundantes», distinción que, como indica, tiene una dimensión ética y estética. Para producir imágenes nuevas, informativas y no redundantes, el productor de imágenes (técnicas) debe trabajar contra la automaticidad que instauran los programas, lo cual sucede en el pasaje oscuro del aparato programado *ad hoc*, y así obligar al aparato a producir imágenes poco probables. Este mismo argumento, que Flusser emplea para restituir al productor de imágenes la posibilidad de su libertad, permite también poner en crisis la distinción radical que hace el propio Flusser entre las imágenes tradicionales —ya sea dibujo, pintura, etcétera— y las imágenes técnicas —las que precisan de la mediación de los aparatos, las programadas *ad hoc* por el aparato que las produce— y reconocer en ambos casos la posibilidad de ese margen de maniobra.

Palabras clave:

fotografía, Vilém Flusser, imagen, aparato

Abstract

In *Into the Universe of Technical Images*, Vilém Flusser argues that it does not make sense to try to decipher images in terms of “truth” or “falseness”, but that must be done in terms of “probability” or “improbability”, depending on whether such images appear as “informative” or as “redundant”, a distinction that, as he points out, has both an ethical and an aesthetic dimension. In order to produce new, informative, non-redundant images, the producer of (technical) images must work against the automaticity that the program establishes, whatever happens in the dark passage of the ad hoc programmed device, thus forcing the device to produce images that are more unlikely. This very same argumentation, that Flusser uses to restore the producer of images the possibility of his freedom, also allows to put in crisis the radical distinction that Flusser himself makes between traditional images (be it drawing, painting, etc.) and technical images (those that require the mediation of the devices, those programmed ad hoc by the device that produces them) and recognize in both cases the possibility of this leeway.

Keywords:

photography, Vilém Flusser, image, device

«Recuerdo vagamente la historia de un filósofo que tuvo que exiliarse de joven y que murió de forma accidental, muchos años después, ya de viejo, la primera vez que regresó a su ciudad natal. Creo que era Vilém Flusser... Sí, era Vilém Flusser. ¿Había nacido en Praga? Durante la Segunda Guerra Mundial, huyó con su mujer... o con su prometida. Él era judío. Ella, no lo sé. Creo recordar que ella era de una familia acomodada... Tenía amigos y conocidos y quizá algunos recursos fuera del país. Él dejó atrás a toda su familia. Se sintió culpable el resto de su vida por haberse marchado sin los suyos, por no haberse quedado a compartir el mismo destino trágico, por haber tenido el privilegio de escapar. Los otros murieron durante la guerra, posiblemente en un campo de exterminio, pero esto lo descubrió él unos años después, ya en la posguerra. La suya fue una huida en varias etapas. Creo recordar que primero fue a Londres y luego más al oeste y más al sur. Se estableció en Brasil, donde vivió buena parte de su vida. Allí tuvo a sus hijos y allí escribió gran parte de sus libros. De hecho, el exilio fue amable con él, a diferencia de las historias que conocemos de muchos otros refugiados. A él lo acogieron y lo reconocieron como parte de la comunidad e incluso como miembro destacado de la comunidad.

»Entonces se había hecho viejo y no había regresado todavía a su ciudad natal, quizá porque ya no quedaba nadie allí para él, pero un día lo invitaron a dar una conferencia en Praga. Su mujer y él hicieron el viaje juntos en coche desde París. Supongo que quería aproximarse poco a poco... para sentir la distancia física y acompañar en cierto modo la distancia temporal. ¿Te parece que tiene sentido? A la vuelta, trastornado, tuvo un accidente con el coche y murió. No así su mujer.

»Yo ahora solamente lo puedo imaginar arrugado y viejo, con los ojos pequeños. Lo imagino de viejo —creo yo—, porque así lo vi por primera vez en un vídeo de Farocki, en una entrevista de mediados de la década de 1980 titulada *Palabras impactantes, imágenes impactantes*. Así de viejo debía de ser, por supuesto, en el momento de su muerte, aunque, lógicamente, en algunos momentos de esta historia debía de ser joven.» (Coderch, 2017)

Vilém Flusser es un autor relativamente poco conocido en el contexto hispanohablante, un ámbito en el que recientemente ha ganado visibilidad por influencia del contexto anglosajón y alemán, principalmente, y, en gran medida, a causa del interés suscitado en los últimos años entre la comunidad artística. Conocido sobre todo como teórico de los medios y como uno de los estudiosos tempranos de la sociedad de la información, su archivo está custodiado actualmente por la Universität der Künste de Berlín. Desde el punto de vista de la práctica artística, el ámbito desde el cual se plantea este artículo, resulta particularmente productiva la sospecha que Flusser reinstaura en el seno del proceso de producción de imágenes al caracterizar los aparatos que las producen como un «pasaje oscuro». Ese pasaje oscuro es lo que este artículo se dispone a examinar, con el fin, además, de proponer una ampliación del alcance que originariamente se le otorga en la teoría de Flusser.

Partimos de un texto de Vilém Flusser publicado originariamente en 1985 en portugués y que ha sido traducido al español como *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (1995). Este texto, de tono visionario, plantea a su vez como punto de partida la figura de un hombre histórico, desconcertado y nostálgico, abrumado por la pérdida del sen-

tido, en una postura que se ha vuelto inadecuada para interpretar lo que sucede ante sí, e incapaz de extraer la verdad de las señales que emite el mundo de su vivencia. Finalmente, después de constatar lo absurdo de su inclinación reverencial —la que hasta entonces había sido su actitud interpretadora frente a un supuesto mundo-texto—, este hombre histórico se pone en pie:

«La decepción de esta actitud interpretadora (con explicaciones “profundas” después de la constatación de que no hay nada “detrás” de las señales) hace que el hombre poshistórico se levante. Se pone en pie y extiende el brazo hacia el mundo, a fin de señalarlo, de apuntarlo con las puntas de los dedos.» (Flusser, 1995, p. 73)

Vemos que este abandono de la postura de inclinación reverencial se traduce a continuación en dos gestos. El primero es ponerse en pie como forma de constatar que estamos solos —no estamos solos— en la tarea de dar sentido al mundo y cuando se ha concluido que no hay ya razón ninguna para esperar pasivamente una revelación de alguna instancia superior, ya sea religiosa, científica o filosófica. En segundo lugar y en continuidad —quizá— con la puesta en pie, es extender el brazo hacia el mundo y señalar, apuntando con el dedo índice, para tratar, precisamente, de trazar un sentido propio, algún sentido, junto a otros como él e iguales a él en la desorientación. A lo que apunta aquí Flusser es a que quizá dar sentido al mundo sea una tarea que debe emprenderse a partir de la solidaridad.

Este segundo gesto, el señalar, aparece en el texto de Flusser como equivalente a producir una imagen. Los dedos índices son, indican, producen, las imágenes. Se trata, como vemos, de un intento de orientación en un mundo desintegrado. Los dedos índices son un intento de reintegrar un sentido, a fin de que el mundo vuelva «a ser vivencial, comprensible y manipulable» (Flusser, 1995, p. 49), aunque se trate de un sentido propio, provisional, circunstancial, pero las imágenes de las que habla Flusser no son cualquier tipo de imágenes. Lamentablemente, Flusser hace una distinción crucial en su ensayo entre las imágenes que llama tradicionales y un nuevo tipo de imágenes que denomina «imágenes técnicas» o «tecnoimágenes». Denomina así el resultado de la creación sintética de imágenes electrónicas, imágenes que precisan de la mediación de aparatos: «foto, cine, TV, vídeo, imágenes sintetizadas por ordenador, posiblemente hologramas» (Flusser, 2012, p. 1), mientras que las imágenes tradicionales englobarían «pinturas, dibujos, gráficos, vitrales, mosaicos, etcétera» (2012, p. 1). Como intentaré argumentar a

continuación, esta distinción debería ponerse en suspenso, entre otros motivos porque desde el punto de vista del productor de imágenes, desde el punto de vista de la práctica artística, resulta una obviedad que todas las imágenes son técnicas. Sin embargo, Flusser niega esta naturaleza a todas aquellas imágenes que no han sido producidas con la mediación de un «aparato *ad hoc* programado» (2012, p. 1).

Este argumento, que plantea una distinción radical entre las imágenes tradicionales y las imágenes técnicas, no es una puntualización que se haga de pasada, no es un detalle, sino una distinción en la que Flusser insiste reiteradamente. Sin embargo, un análisis detallado del argumento que el autor despliega en este mismo texto para reabrir un espacio crítico, un margen de libertad, incluso, para el productor de imágenes —a quien restituye la posibilidad de actuar en contra del programa que los aparatos instauran y producir así imágenes improbables—, permite al mismo tiempo poner en crisis dicha distinción, impugnando uno de los puntos fundamentales de su teoría, pero tomando, en cambio, todo el resto.

Antes de escribir *El universo de las imágenes técnicas*, Flusser expone por primera vez la distinción entre imágenes técnicas e imágenes tradicionales en un texto publicado originariamente en alemán en 1983, titulado *Für eine Philosophie der Fotografie* [sic], que se ha traducido al español como *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990). Como explica el propio Flusser en *Sinopsis de tres ensayos*, se trata de una primera aproximación a lo que él identifica como la emergencia de un «nuevo tipo de imaginación, sustentada por aparatos y codificada digitalmente» (2012, p. 1), imaginación que caracterizará una nueva cultura. Para ello, toma en primer lugar la fotografía y el aparato que, en 1982, es el aparato programado *ad hoc* para producirla: la cámara fotográfica:

«En el primer ensayo (llamado, en su traducción portuguesa: Filosofía de la caja negra), la foto se toma como ejemplo de un tipo de imaginación nueva, por ser ella, cronológicamente, la primera imagen técnica y por ser la cámara fotográfica un aparato todavía relativamente primitivo. [...] Por cierto, la cámara fotográfica todavía no es inteligencia artificial en sentido riguroso, pero esto facilita el análisis de la relación nueva entre el hombre y el instrumento: el instrumento hace lo que el hombre quiere, pero el hombre puede querer hacer solo aquello que el instrumento puede hacer.» (Flusser, 2012, pp. 1-2)

Este primer ensayo, que tuvo un impacto notable ya en el momento de su publicación, como indica, entre otros, Alonso García (2002), se completó posteriormente con *El universo de las imágenes técnicas* (Flusser, 2015), el texto al que aquí nos referimos y uno posterior titulado *Die Schrift* [La escritura], publicado en alemán en 1987, que pretendía responder a la polémica suscitada por el anterior, una polémica que el propio Flusser califica de «violenta» (2012, p. 2). Dicha polémica, como veremos, surge sobre todo del intento de Flusser de ampliar los aciertos del primero de estos textos para construir una teoría general de la imagen, a pesar de que en el momento de su escritura él mismo declinaba esa posibilidad, como vemos en la «Nota introductoria» de *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990). Todavía nos apoyamos aquí en *Sinopsis de tres ensayos* (2012), donde Flusser no solo sintetiza el contenido de los tres textos mencionados, sino que establece también la razón de ser de cada uno en el conjunto. Como avanzaba, el argumento que traza entre estos tres ensayos quiere establecer la diferencia ontológica de aquellas tipologías de imagen surgidas desde la invención de la fotografía en adelante, basándose en que, a diferencia de las imágenes tradicionales, que «son codificadas por su productor (pintor, etcétera)» (Flusser, 1990, p. 1), este nuevo tipo de imágenes «son codificadas por un aparato *ad hoc* programado» (1990, p. 1). Este hecho tiene dos consecuencias inmediatas:

La primera consecuencia —no pesa sobre ella una objeción tan enérgica, sino que basta sugerir que aquí es una cuestión de relevancia secundaria— es que «sin los aparatos programados, las imágenes técnicas no pueden ser productivas, porque el “material” con el que los aparatos funcionan (los puntos) son [*sic*] humanamente inasibles, inimaginables e

inconcebibles» (Flusser, 2015, p. 46). Flusser se refiere aquí a la capacidad de los aparatos —puramente operativa, si se quiere— de volver inteligibles partículas asignificantes y dispersas y darles sentido. Es simple: allí donde nosotros no vemos nada, los aparatos «transforman ciegamente en fotografía el efecto de los fotones sobre las moléculas de nitrato de plata» (2015, p. 41). Nada hay de meritorio en este comportamiento de los aparatos. «Fueron programados para hacerlo» (2015, p. 41). Al trabajar así, el productor de imágenes hace un gesto nuevo, inédito, que, según Flusser, es diametralmente opuesto al gesto necesario para producir una imagen tradicional:

«La imagen tradicional es producida por un gesto que abstrae profundidad de la circunstancia, es decir, por un gesto que va de lo concreto a lo abstracto. La tecnoimagen es producida por el gesto que reagrupa puntos para formar superficies, es decir, por el gesto que va de lo abstracto a lo concreto.» (Flusser, 2015, p. 34)

De aquí extrae Flusser la caracterización de las imágenes técnicas como «virtualidades concretizadas y hechas visibles» (2015, p. 41). Sin embargo, toda imagen —ya sea tradicional o no— es una virtualidad concretizada y hecha visible, sea lo que fuere que eso signifique en términos operativos, inclúyase o no en el proceso un aparato programado *ad hoc*, incluso si tomamos una definición en cierto modo clásica, como la de John Berger (1972, pp. 9-10), que precede todavía en trece años al texto de Flusser, una imagen es «una aparición» que, en cierto modo, ha sido fijada y preservada. Da igual en qué dirección vaya el gesto —de lo abstracto a lo concreto o de lo concreto a lo abstracto—, porque ambas posibilidades quedan incluidas en un gesto más amplio, que es el realmente relevante

aquí: el gesto de dar a ver o quizás el de hacer aparecer, si usamos una terminología acorde con la definición de Berger. Según la definición completa, «una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una aparición o una serie de apariciones que se ha despegado del lugar y el tiempo en el que se produjo por primera vez y se ha preservado por algunos momentos o por algunos siglos» (1972, pp. 9-10). Tanto en el caso de un fotógrafo como en el de un escultor minimalista, para que algo aparezca siempre hará falta concretizar, aunque sea de un modo extremadamente frágil, provisional, que parezca casi insuficiente. Refiriéndose a la constitución del *imago*, Stiegler enumera algunas de las técnicas de imaginaria que pueden producir una concretización, a saber: «pinturas, cantos, relatos, escritos, fotografías, cinematografía, videografía, televisión, imágenes numéricas y analógico-numéricas» (Stiegler, 2010, p. 32). Tal es el pulso que se da entre realidad e imagen que Didi-Huberman lo comparaba con la aparición de una falena, una mariposa nocturna (Didi-Huberman, 2007) o con una detención súbita entre dos movimientos, como decía Agamben para describir la imagen coreográfica en el «danzar por fantasmata» de Domenico (Agamben, 2010, p. 13). Sea como fuere, hará falta inscribir en la muerte, clausurar, detener, hacer específico, de un modo que hasta cierto punto siempre se referirá a sí mismo. Esta clausura es el origen de la dimensión mágica de la imagen: en palabras de Didi-Huberman, «la fórmula mágica por excelencia» (2010, p. 46) o, en las de Flusser, «Tal relación espacio-tiempo reconstruida a partir de las imágenes es propia de la magia, donde todo se repite y donde todo participa de un contexto pleno de significado» (2015, p. 12). «*What you see is what you see*: he aquí la forma tautológica que proporciona la interfaz de todo este dilema» (Didi-Huberman, 2010, p. 46).

La segunda consecuencia de esta diferencia ontológica trazada por Flusser entre las imágenes tradicionales y las imágenes técnicas, cuya validez quisiera cuestionar aquí, tiene que ver con la dimensión «funcionarial» con la que Flusser caracteriza al productor de tecnoimágenes. Esta idea aparece numerosas veces a lo largo de *El universo de las imágenes técnicas*, pero puede verse expuesta muy sintéticamente en la introducción a ese mismo texto escrita por el propio Flusser y titulada «Advertencia», en la que inscribe la figura funcionarial en una fantasía distópica (2015, p. 25). Como decíamos, la diferencia ontológica entre los dos tipos de imágenes se basa en el hecho de que, a diferencia de las imágenes tradicionales, que «son codificadas por su productor (pintor, etcétera)» (Flusser, 2012, p. 1), las tecnoimágenes «son codificadas por un aparato *ad hoc* programado» (2012, p. 1). Lo veíamos ya en el ejemplo de la cámara fotográfica y el uso que le da «el hombre», un ejemplo que Flusser utiliza en su *Sinopsis* para resumir uno de los puntos clave de *Hacia una filosofía de la fotografía* y que aparece prácticamente calcado en *El universo de las imágenes técnicas*, excepto que quien utiliza ahora la cámara ya no es «el hombre», sino un fotógrafo profesional:

«El fotógrafo profesional parece llevar su aparato a que haga imágenes según la intención deliberada hacia la que se inclinó. Un análisis más atento del proceso fotográfico revelará, no obstante, que el gesto del fotógrafo se desenvuelve, por así decirlo, en el “interior” del programa de su aparato. Puede fotografiar solamente imágenes que constan en el programa de su aparato. Por cierto, el aparato hace lo que el fotógrafo quiere que haga, pero el fotógrafo puede querer hacer únicamente lo que el aparato puede hacer. De manera que no solo el gesto, sino la propia intención del fotógrafo, son programados. Todas las imágenes que el fotógrafo produce son, en teoría, futuribles para quien calculó el programa del aparato. Son imágenes “probables”.» (Flusser, 2015, p. 45)

Entonces, aunque el fotógrafo —sobre todo el fotógrafo profesional— actúe bajo una irresistible sensación de libertad, lo cierto es que «su misma libertad está programada» (Flusser, 1990, p. 34), puesto que las decisiones que toma vienen condicionadas por el rango de decisiones que la cámara le permite tomar. Esta caracterización implacable de Flusser ofrece un contraste brutal respecto de las palabras emocionadas con las que William Henry Fox Talbot, uno de los padres de la fotografía, describe por primera vez las cuasi infinitas posibilidades de este arte nuevo que acaba de inventar:

«Estas delineaciones son susceptibles de una variedad cuasi ilimitada, puesto que, en primer lugar, una estatua puede colocarse en cualquier posición respecto del sol, ya sea directamente frente a él o en cualquier ángulo; que la iluminación sea directa u oblicua causa, por supuesto, una inmensa diferencia en el efecto y, cuando se ha hecho una elección respecto de la dirección en la que los rayos del sol deben caer, la estatua puede entonces hacerse girar sobre su pedestal, lo cual produce un segundo conjunto de variaciones no menos considerables que el primero. Cuando a esto se añade el cambio de tamaño que se produce en la imagen al acercar la cámara oscura a la estatua o bien al alejarla más, entonces se hace evidente la inmensa cantidad de efectos diferentes que se pueden obtener a partir de un único espécimen de escultura.» (Talbot, 1844, p. 24)

Por ingente que sea la cantidad de imágenes diferentes que puedan obtenerse de cada espécimen o de cada escena —dirá Flusser—, el fotógrafo seguirá condicionado por lo que la cámara le permite hacer. Del mismo modo, solo podrá fotografiar lo que es apto para ser fotografiado, lo previamente inscrito en el programa de la cámara. Por este moti-

vo, las imágenes que produzca el fotógrafo se van a dar como probables e incluso redundantes y no como nuevas e informativas. Con estas palabras, Flusser parece alinearse, aunque desde otro lugar, con la tesis sostenida en otro texto más célebre sobre fotografía: *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1980). También el texto de Barthes deja prácticamente en nada el poder del fotógrafo —ya sea profesional o no— en tanto que operador de la cámara, un punto de vista, por otra parte, comprensible, puesto que, como declara el propio Barthes (1980, pp. 39-40), «yo no soy fotógrafo, ni tan solo aficionado» o, también, «yo no podía hablar de aquella emoción (o de esa esencia), no habiéndola conocido jamás; no podía unirme a la cohorte de aquellos (los más) que tratan de la Foto-según-el-Fotógrafo. No tenía a mi disposición más que dos experiencias: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante» (1980, pp. 39-40). Donde Flusser describe a un fotógrafo funcionario, Barthes dice «Para mí, el órgano del fotógrafo no es el ojo (que me aterriza), sino el dedo» (1980, p. 48) o bien «La videncia del Fotógrafo no consiste en “ver”, sino en encontrarse allí» (1980, p. 96): el dedo que no piensa ni ve, sino que solamente ejecuta el programa; el fotógrafo que no busca y tampoco ve, sino que solamente se encuentra allí cuando las cosas ocurren.

«Pues si Barthes y Flusser ensalzan el valor de la fotografía, lo hacen a costa del poder del fotógrafo y el carácter cultural otorgado a estos textos adquiere, así, una forma sacrificial: los fotógrafos rinden, ante el altar de lo fotográfico, su propia autoridad (autor/itas). [...] Lo esencial de una imagen —viene a entrever Barthes— poco tiene que ver con lo que importa al fotógrafo y lo que importa al sujeto (spectator) poco tiene que ver con lo que persigue o consigue el fotógrafo.» (Alonso García, 2002, p. 250)

La insistencia en la imposibilidad de la libertad del fotógrafo —un mero funcionario productor de tecnoimágenes— es en verdad una trampa que nos tiende Flusser antes de reabrir la cuestión política que Barthes, precisamente, había dejado clausurada con su texto cinco años antes, como señala muy acertadamente Alonso García en su breve reseña a una reedición española de *Für eine Philosophie der Photographie*. El giro se da en el momento en el que Flusser elimina de un plumazo la identificación que plantea Barthes y que tanta fortuna ha hecho entre teóricos y artistas / fotógrafos entre el objetivo de la cámara y el ojo, con lo cual el aparato se vuelve transparente. Según Barthes, la cámara es un visor que no pone obstáculos, «una *camera lucida* que deja ver a su través lo que paradójicamente no puede verse con los propios ojos» (Alonso García, 2002, p. 251).

«La Fotografía es llana en todos los sentidos del término: esto es lo que debo admitir. Es injusto que, en razón de su origen técnico, se la asocie a la idea de un pasaje oscuro (*camera obscura*). Debería llamarse *camera lucida*, ya que así se llamaba el aparato anterior a la Fotografía que permitía dibujar un objeto a través de un prisma, con un ojo sobre el modelo y el otro sobre el papel.»
(Barthes, 1980, pp. 180-181)

La cámara de Barthes tiene dos características que salen a relucir aquí. En primer lugar, es un aumento, en el mismo sentido que proponían los McLuhan, puesto que no solo no pone obstáculos al ojo, sino que extiende o amplifica las facultades de ese órgano, al parecer sin añadir nada más: ningún sesgo ni ninguna distorsión. El aumento, uno de los elementos de la tétrada que desarrollan Marshall y Eric McLuhan en *Leyes de los medios*, «consiste en intensificar algún aspecto de una situación, extender un sentido o una configuración de sentidos, convertir un elemento de fondo en figura o intensificar aún más algo que ya era una figura» (1988, p. 227). En segundo lugar, es prácticamente inmaterial en el sentido de que, en tanto que aparato, es elidido gracias al vínculo luminoso entre el ojo y la lente. Es transparente: no tiene carne, cuerpo, tripas ni nervios. Precisamente, la elipsis barthesiana tiene un poder enervante. Ningún argumento se puede oponer a la identificación exacta entre estas dos superficies: la de la retina y la del objetivo. No hay lugar. Flusser, por el contrario, vuelve a inscribir la cámara en la tradición de la caja negra a la cual, como el mismo Barthes reconoce implícitamente —«por su origen técnico»—, también pertenece. Así lo hace constar el propio Talbot, quien, frustrado por los resultados obtenidos al tratar de dibujar un paisaje a través de la *camera lucida* de Wollaston, decide utilizar otro método, la *camera obscura*, que al final lo llevará a descubrir un procedimiento que será crucial para la técnica fotográfica. Como es sabido, la

invención de la fotografía fue imaginada por Talbot mientras trataba de fijar sus impresiones del lago de Como mediante el dibujo asistido por distintos aparatos, frustrado por su ineptitud como dibujante y, a la vez, maravillado por la belleza de las imágenes que se proyectaban en el interior de la *camera*. «En el transcurso de estos pensamientos se me ocurrió una idea: ¡lo encantador que sería conseguir que estas imágenes naturales se imprimieran de manera duradera y permanecieran fijas en papel!» (Talbot, 1844, p. 4). De la *camera lucida* a la *camera obscura*. Así pues, con esta sustitución que calca en cierto modo el decurso de los ensayos de Talbot, Flusser restituye el cuerpo, el grosor, el lugar a partir del cual volver a pensar el problema del aparato al seno del debate sobre la imagen fotográfica y, por extensión, sobre cualquier otra imagen técnica. Nada hay de transparente en una cámara —parece objetar Flusser— y señala la opacidad irremediable de las operaciones que ocurren en ese espacio. El pasaje oscuro existe, ciertamente, en la medida en la que las operaciones en sí son fenomenológicamente inaccesibles y solo pueden ser dilucidadas en términos de *input* y *output*. Estas operaciones, que ocurren al abrigo de la negrura de las cajas —aunque yo diría que no necesariamente en su interior—, son precisamente lo que Flusser señala como el programa del aparato.

Vale la pena detenerse un momento en este pasaje oscuro, este tramo de opacidad que, según lo caracteriza Flusser, es crucial. El pro-

grama, según podemos ver, no es simplemente el código que sistematiza el comportamiento del aparato y que, por lo tanto, lo instituye en tanto que objeto técnico, sino que podríamos decir que su capacidad de sistematización desborda al propio aparato. El programa es un imperativo que funciona en dos direcciones: por un lado —como ya hemos visto en el ejemplo del fotógrafo—, el programa es lo que determina lo que el operador del aparato puede querer hacer; por el otro, el programa trata de provocar «determinadas vivencias, determinados conocimientos, determinados valores y determinado comportamiento» (Flusser, 2015, p. 77), de modo que el programa es lo que orienta cualquier ocurrencia que se dé en el eje operador-imagen técnica-receptor. Sea como fuere, nada más lejos de la seductora y poética solución que había encontrado Barthes con su *camera lucida*. La escena que se abre aquí tiene, sin duda, un tono más sombrío. Flusser desentierra el cuerpo que estábamos tratando de obviar y nos recuerda que lo que la cámara trae consigo no es lucidez ni transparencia, sino ocultación y cálculo.

Sin embargo, como decíamos, Flusser está preparando paso a paso una trampa. La primera pieza de su plan ya ha dado algunos frutos. Donde antes no existía el lugar físico para un conflicto ha logrado abrir una brecha para ese pasaje oscuro en el que opera el programa. El pasaje oscuro, que podemos identificar con la propia densidad física del aparato —su cuerpo—, es lo que nos permite hablar ahora de un problema, lo que reabre un espacio político. La segunda pieza de su plan tiene consecuencias difíciles de asumir: el poder irresistible del programa condiciona la operativa de las tecnoimágenes, la de sus receptores y, muy particularmente, la de sus productores, que parecen haber sido despojados de todo margen de maniobra.

Sin embargo, a medida que avanza el texto, la posición del productor de tecnoimágenes se va volviendo cada vez más ambivalente.

La dimensión funcional del productor de tecnoimágenes viene justificada, en el argumento de Flusser, por el hecho de que la imaginación que trae consigo el aparato programado *ad hoc* permite al productor de tecnoimágenes un grado de ignorancia tal respecto del funcionamiento —podríamos decir «profundo»— de su medio que, seguramente, no tiene precedentes entre los productores de imágenes. Podemos, por lo menos aquí, darle la razón a Flusser, si se quiere. Podemos darle la razón provisionalmente o con alguna enmienda. Aparentemente, Flusser está hablando de dos tipos distintos de ignorancia. Por un lado, es cierto, sí, que la nueva imaginación puede, al menos en parte, desistir —y desiste— «de la tarea de elucidar la negrura de las cajas; con cierto desprecio, relega la tarea a los físicos y los técnicos que inventaron y fabricaron los aparatos» (Flusser, 2015, p. 64), pero también —tomando el ejemplo de la pintura al que muy a menudo recurre Flusser— podríamos reprocharle al pintor que no posea mayores conocimientos sobre química. Este tipo de ignorancia, aunque a Flusser le parezca alarmante, no será nunca relevante para un productor de imágenes, ya sean técnicas o tradicionales. Para desarrollar la imaginación técnica que todo productor de imágenes necesita para llevar a cabo su trabajo basta, efectivamente, relacionarse con el aparato en términos de input y de output. Este tipo de ignorancia no hará que su conocimiento del aparato sea menos válido, pudiendo ser, en realidad, más amplio y más hábil que el de un técnico, como argumenta Derrida:

«Pero, dicho esto, una cosa es no saber cómo funciona algo y otra cosa es no saber usarlo. Un virtuoso del teclado, el piano, el clavicordio o el sintetizador puede no saber nada de lo que sucede dentro del mecanismo gobernado por el teclado y el fabricante de pianos que construyó este teclado no es, del mismo modo, un músico. Por eso, la cultura instrumental no se puede reducir, como sucede demasiado a menudo, a la cultura de un técnico en el sentido más estricto de la palabra. Es posible saber cómo usar algo sin saber cómo funciona y es posible saber cómo funciona algo y no ser capaz de utilizarlo o utilizarlo solo muy pobremente.» (Derrida y Stiegler, 2012, p. 57)

Podemos ir más allá y decir, como argumenta Boris Groys, que mientras se examina el «pasaje oscuro» bajo los focos de la verdad científico-técnica se excluye toda posibilidad de entender su funcionamiento mediático, su funcionamiento en tanto que portador —y aquí generador— de signos:

«Dado que todos los soportes mediáticos se pueden entender como objetos del mundo, a simple vista parece no solo posible sino incluso necesario describirlos científicamente como tales. Tenemos la impresión, sobre todo ante soportes mediáticos electrónicos como televisores y ordenadores, de que estos pueden y deben ser descritos sobre todo como aparatos técnicos. [...] Pero lo cierto es que, en ese planteamiento científico, se pasa por alto que una descripción científica no puede tener experiencia de la función del soporte del medio en cuanto tal, pues durante el tiempo en el que se está examinando científicamente la naturaleza de tales aparatos estos ya no actúan como soportes mediáticos, sino meramente como objetos de esa investigación. Solo podemos analizar científicamente los soportes mediáticos, incluido el hombre, precisamente cuando no sirven efectivamente como portadores de signos.» (Groys, 2008, pp. 65-66)

Girar el cuadro para examinar el lienzo, rascar la superficie y comprobar la composición de los pigmentos, detener la imagen y destripar el proyector para observar los circuitos y los cables, trocear la piedra, apagar las luces, diseccionar el cuerpo de quien baila, analizar el sonido según algoritmos o bien observar la sintaxis de un poema: ninguna de estas operaciones nos situará más cerca de comprender cómo funciona una imagen y ni siquiera de comprender cómo funciona el pasaje oscuro.

Por otro lado, Flusser se refiere a un segundo tipo de ignorancia que sí puede plantearse como una característica propia de las tecnoimágenes. Es cierto que, a nivel operativo, el productor de tecnoimágenes puede, en determinadas circunstancias, ignorar lo que en otro contexto se consideraría la gramática de un medio. Así se daría, al parecer, en el ejemplo extremadamente simplista que describe Flusser y que podemos resumir aquí como el emparejamiento entre un gesto (pulsar un botón) y un resultado (producir una imagen). Quien desencadene ese resultado podría ser, efectivamente, un ente automático o quizá el dedo del que hablaba Barthes. Sin embargo, la imagen que obtendríamos sería, al fin y al cabo, tan legítima como cualquier otra en tanto que exteriorización. McLuhan, hablando de Talbot, se refiere al artículo que este presentó en 1839 ante la Royal Society, titulado *Informe sobre el arte del dibujo fotográfico o proceso mediante el cual se obtiene que los objetos naturales se delinee por sí mismos, sin la ayuda del lápiz de un artista*: «Él era muy consciente de que la fotografía era una especie de automatización que eliminaba los procedimientos sintácticos de lápiz y pluma. Probablemente, era menos consciente de que acababa de adaptar el mundo pictórico a los procedimientos de la nueva industria» (McLuhan, 2013, p. 147). Consciente o no de las repercusiones a gran escala, sí es cierto que, como acabamos de ver, el propio Talbot reconocía que su invento abría la posibilidad de producir un reporte visual sin sintaxis. Recordemos que su pesquisa venía motivada por su misma incapacidad de plasmar de modo satisfactorio, mediante el dibujo, un paisaje que lo emocionaba de verdad:

*«Porque, cuando el ojo se apartaba del prisma, en el que todo parecía hermoso, descubría que el lápiz traidor solo había dejado para contemplar algunas huellas en la melancolía del papel.
»Después de varios intentos infructuosos, dejé a un lado el instrumento y llegué a la conclusión de que su uso requería un conocimiento previo del dibujo que, desafortunadamente, yo no poseía.» (Talbot, 1844, p. 3)*

De modo que el aparato que acababa de inventar suplía o volvía irrelevante su ignorancia del arte del dibujo, el manejo del lápiz y la pluma, la aplicación práctica de la perspectiva, lo que sea que él creyera necesitar para producir una imagen que podríamos llamar quirográfica, pero seguir este argumento nos llevaría a un callejón sin salida y seguiría entonces sin tener el menor interés, puesto que uno de los efectos de cada nueva tecnología es que amplía nuestras facultades de un modo u otro y disminuye otras, como este mismo ejemplo pone de relieve. La cámara fotográfica nos libraría de conocer la gramática del dibujo, pero

demandará de nosotros, incluso si somos un dedo ciego, otro tipo de conocimiento. En realidad, el argumento que funda la importancia de esta nueva imaginación, hasta cierto modo iletrada, debe desplazarse hacia otro lugar, porque lo que la emergencia de esta imaginación posibilita no es más que la extensión o la proliferación de la condición de productor de imágenes, de lo que viene a ser un síntoma el hecho de que Talbot lograra, a pesar de todo, plasmar en papel aquel paisaje que lo emocionaba o también, más de un siglo y medio después de los ensayos de Talbot, el hecho de que cada vez sea más borrosa la distinción entre un fotógrafo y un fotógrafo profesional, como trataba de caracterizarlos Flusser en la década de 1980, o entre un productor y un consumidor de imágenes, como planteaba Stiegler una década después:

«La técnica de la escritura alfabética y la práctica ampliamente compartida que esta hace posible fue la condición de la constitución de la ciudadanía. [...]. Esta técnica es muy diferente a la movilizadora por el cine y la televisión, en la medida en la que es imposible ser lector de libros sin ser potencialmente, de un modo u otro, escritor. Es difícil concebir que el receptor de un libro pueda leerlo con éxito sin saber en algún sentido cómo escribir. Tal vez nunca escriba, pero lee —puede leer— desde el momento en el que sabe escribir. Por otra parte, por razones que tienen que ver principalmente con la técnica, el cine, la televisión y los ordenadores han hecho que un receptor no tenga competencia técnica con respecto a la génesis o la producción de lo que recibe. Sin embargo, gracias a la evolución técnica, las máquinas que pueden recibir y, simultáneamente, producir y manipular están cada vez más disponibles para todos. Por lo tanto, podemos imaginar que las prácticas de la imagen se desarrollarán del lado del receptor, rompiendo así con la oposición industrial entre productores y consumidores.» (Derrida y Stiegler, 2002, p. 56)

Este factor, esta posibilidad que abre la nueva imaginación y que podría entenderse de un modo análogo a lo que significó la alfabetización de sectores cada vez más amplios de la sociedad, es esencial para que pueda darse lo que Flusser caracteriza como una sociedad dialogante de creadores de imágenes y de coleccionistas de imágenes. Como veremos más adelante, esta es la sociedad que Flusser vaticina como utopía de connotaciones positivas.

Es aquí donde aparece la última pieza de la trampa que Flusser ha tendido meticulosamente. Ya hemos visto que, cuando Flusser caracteriza al productor funcionario de tecnoimágenes, lo inscribe en el marco de

una distopía. Esto es así porque, si bien los aparatos han sido programados para dar sentido —para reintegrar un sentido, a fin de que el mundo vuelva a ser vivencial, comprensible y manipulable—, el hecho de que su comportamiento esté programado y sea sistemático hace que el resultado de su mismo funcionar sea cada vez más probable, más previsible y también más indigesto. Paradójicamente, «la entropía negativa, programada en los aparatos, se va volviendo entrópica para los receptores de imágenes» (Flusser, 2015, p. 44). La proliferación de las señales más allá de nuestra capacidad de asimilación, junto al hecho de que esas señales, en tanto que accidentes programados —«en tanto que futuribles» (2015, p. 45)—, son cada vez más redundantes, producen en los receptores un efecto que oscila entre la insensibilidad y la desorientación. En los términos usados por Groys, la verdad de lo mediático, su sinceridad, su capacidad de tener presencia, se pierde por la repetición, en lugar de ser confirmada por ella, como ocurriría con la verdad científica (Groys, 2008, p. 133). La verdad de lo mediático sería la verdad de la excepción, de lo nuevo, de lo poco probable; es decir, que se presentaría no en contraposición a la mentira, sino al automatismo y a la rutina, lo cual afecta tanto a las imágenes técnicas como a las imágenes tradicionales:

«Provocan la misma impresión de insinceridad textos, cuadros o películas que han sido realizados en correspondencia con las convenciones habituales y que meramente confirman las expectativas que siempre tenemos sobre tales productos culturales, incluso cuando esos textos, cuadros y películas muestran algo que pudiera ser “verdad” en sentido referencial. Por cierto, también puede ocurrir que los hombres que siempre repiten lo mismo realmente crean lo que dicen. A pesar de ello, sus discursos resultan inevitablemente insinceros, posiblemente también para ellos mismos, si se tomaran la molestia de escucharse.» (Groys, 2008, p. 88)

Entonces ya no tiene sentido tratar de descifrar las imágenes en términos de «verdad» o «falsedad», sino en términos de «probabilidad» o «improbabilidad», en función de si esas imágenes aparecen, como decíamos, como «informativas» o bien como «redundantes», una distinción que, para Flusser, tendrá también una dimensión ética y estética (2015, p. 41). Inmersos en un magma de imágenes y datos que no cesan de proliferar, solamente lo que es poco probable nos resultará informativo y nos servirá para orientarnos, para dar sentido. El productor funcionario de imágenes técnicas puede ser, efectivamente, un dedo que simplemente pulsa, ejecuta y pone en marcha un programa, pero —y a pesar de todo lo argumentado hasta aquí—, si el productor de imágenes

técnicas quiere producir imágenes que sean «nuevas» e «informativas» y no «redundantes» y «probables», entonces el conocimiento que debe desarrollar acerca del aparato debe ir más allá, debe alcanzar el programa y debe alcanzarlo para trabajar en su contra.

Para producir imágenes que todavía tengan presencia, es preciso actuar contra la automaticidad que instauran los programas. «El desafío es hacer imágenes que sean poco probables desde el punto de vista del programa de los aparatos. El desafío es actuar contra el programa de los aparatos en el “interior” del propio programa.» (Flusser, 2015, p. 46) Sin embargo, como hemos visto, el tipo de imaginación que el aparato pone en marcha tiene suficiente con interesarse por el *input* y el *output* de la caja negra y, como hemos visto también, el conocimiento científico-técnico no nos situaría en este caso más cerca del programa, en tanto que imperativo que gobierna la superficie mediática. Entonces, el programa se debe dilucidar —se debe conocer— a partir de la superficialidad y actuar contra el programa equivale a obligar al aparato a hacer lo que no quiere o no puede hacer. Esta es la tarea crítica a emprender, una tarea que es a la vez un trabajo productivo y un trabajo de «des-ocultar» los programas tras las imágenes (Flusser, 2015, p. 47), de revelación, de presentación o, como diría Brea, de interposición de «dispositivos “reflexivos”» (Brea, 2004). Con este giro inesperado, Flusser restituye al productor de imágenes técnicas lo que hasta entonces parecía haberle negado, su libertad, y establece la base para una utopía de connotaciones positivas:

«Por lo tanto, la tarea de una filosofía de la fotografía consiste en demostrar que no hay espacio para la libertad en el reino de los aparatos automáticos, programados y programadores y, habiendo demostrado esto, argumentar cómo, a pesar de los aparatos, es posible crear un espacio para la libertad.» (Flusser, 1990, p. 75)

De este modo, reconoce al productor de imágenes técnicas la posibilidad de encontrar una vía donde no había lugar, de trascender —como propone Jan Verwoert (2007, p. 95)— las propias capacidades, abrazando las propias incapacidades, interrumpiendo «la asertividad brutal del “sí puedo” a través de la performance de un “no puedo” performedo en la clave de un “sí puedo”.» Exhausto y exuberante, el productor de imágenes se pone a trabajar contra el programa y trata así de ganar margen de maniobra cuando parecía haberse agotado la posibilidad.

Flusser no se detiene aquí, sino que establece una obligación análoga en el receptor de imágenes técnicas, al que exige «una conciencia que se resista a la fascinación mágica» que emana de las imágenes y «al comportamiento mágico-ritual que despiertan» (Flusser, 2015, p. 48). Asimismo —dice—, sería un error, al tratar de descifrar una imagen técnica, considerar solamente el significado de la imagen, puesto que eso solo nos llevaría al «significado “aparente” de tales imágenes» (2015, p. 74). Hay que atender al significante, la dirección a la cual señalan las imágenes, es decir, la configuración que se produce al nivel del programa; pero no solo eso: no se trata de leer simplemente la señal y partir hacia lo que la flecha señala, sino que hay que «volver atrás a lo largo de la flecha, hacia el departamento de tránsito que la construyó» (2015, p. 76). Hay que atender al programa, que es, en definitiva, lo que la imagen técnica significa o, más exactamente, su sentido:

«El pretendido significado de las imágenes técnicas no es más que un imperativo que deberá ser obedecido. Tal imperativo, esta punta del dedo que enseña el camino a seguir es “lo que las imágenes técnicas significan”.» (Flusser, 2015, p. 77)

Aunque Flusser hace algunas enmiendas a Marshall McLuhan a lo largo de su texto, parece claro que concuerda con él en muchos otros aspectos. En este caso, la caracterización que hace Flusser del significado explícito de la imagen técnica como «significado aparente» se alinea perfectamente con lo que afirmaba McLuhan en 1969 al decir que «el contenido o el mensaje de cualquier medio particular tiene la misma importancia que la decoración en el casco de una bomba atómica» (McLuhan, 1969) o, como sintetiza Graham Harman en

su texto *McLuban al máximo* (2015, p. 231), hablando de uno de los fundamentos sobre los que se basa toda la teoría de McLuhan, «la mayor parte del pensamiento humano gira en torno del contenido discursivo explícito, aunque lo que importa, en realidad, son las condiciones de fondo en las cuales aparece dicho contenido».

De todo lo dicho hasta aquí sigue sin deducirse la razón por la cual Flusser insiste en mantener una distinción radical entre las imágenes técnicas y las imágenes tradicionales, más allá del hecho de que las imágenes tradicionales no tienen para él un lugar —o no tienen un lugar relevante— en la utopía —que sea positiva o negativa resulta indiferente aquí— que él caracteriza, no sin cierta sorna, como un modelo alternativo a la «aldea cósmica» [sic] de McLuhan (Flusser, 2015, p. 96), como si fuera un «cerebro cósmico», una sociedad informacional en la que todo está interconectado telemáticamente. En primer lugar, es extraño que ignore que toda técnica, empezando por el lenguaje, (con)tiene un programa. Como dice Stiegler (2010, p. 16), «todo suplemento es técnica y toda técnica suplementaria es un soporte de memoria “que exterioriza” un programa». Toda técnica (con) tiene un imperativo que funciona desde su interior y que se proyecta hacia el futuro:

«La técnica piensa y la relación con el futuro, ¿no debe repetir, acaso, en tanto que pensamiento de la técnica, lo que la técnica piensa? ¿Acaso no hay que pensar lo que la técnica nos hace pensar en tanto que ella piensa? Ella piensa antes que nosotros, ya que está siempre ahí antes que nosotros, ya que es el ente en tanto que es un ente antes que nosotros, en tanto que el qué está antes que el quién prematuro, ya lo ha precedido siempre. El futuro —la “tarea del pensamiento”— está en el pensamiento de la técnica.» (Stiegler, 2010, p. 53)

Tomemos nuevamente el ejemplo del pintor como lo utiliza Flusser en su argumento. Por supuesto que este ejemplo es simple y por eso conviene a Flusser y sería interesante plantear lo que ocurriría al tratar de aplicar la misma lógica a la producción de imágenes tradicionales cuyo proceso es más complejo operativamente o que implica una colectividad o una actividad proyectiva explícita. En todo caso, al igual que al referirse a la cámara fotográfica, Flusser describe también aquí una suerte de pasaje oscuro, caracterizando al pintor como una «caja negra» y admitiendo que solo es posible, aunque insatisfactorio, describir la parte visible, externa del proceso: elucidar el *input* (las visiones que el productor tiene de las circunstancias, la visión que el productor tiene de imágenes hechas anteriormente) y el *output* (el movimiento de la mano que manipula el pincel, la imagen que se fija sobre una superficie). En efecto, quien codifica aquí las imágenes es el propio productor, que ha asimilado el código establecido, gracias al cual su imagen será descifrable. La parte visible de este proceso es «la exteriorización de la tensión interna que se apodera por entero del productor» (Flusser, 2015, pp. 35-36). La parte invisible de este proceso, su pasaje oscuro, sería un equivalente difuso del programa, en tanto que asimilación individual de un comportamiento que es sistemático a una escala colectiva, social y cultural.

El punto en el que se va a quebrar la objeción de Flusser, sin embargo, está en otro lugar, un lugar en el cual él no se detiene, en el que no le interesa detenerse. Cuando describe la dimensión funcional del productor de imágenes técnicas dice que «su misma libertad está programada» (Flusser, 1990, p. 34), algo que no sucede solamente como consecuencia del rango de decisiones que el aparato programado *ad hoc* hace posibles y que no sucede solamente en un plano operativo, funcional. Usando una formulación que resulta muy satisfactoria en términos literarios y que repite en más de una ocasión, Flusser dice que «el aparato hace lo que el fotógrafo quiere que haga, pero el fotógrafo puede querer únicamente hacer lo que el aparato puede hacer, de manera que no solo el gesto, sino la propia intención del fotógrafo, son programados» (Flusser,

2015, p. 45). Por supuesto, no tendría sentido decir que el productor de imágenes técnicas «puede querer hacer» lo que el aparato puede hacer, sin admitir la posibilidad contraria, como hemos visto. ¿Cómo podría, de lo contrario, querer trabajar contra lo que el aparato puede hacer, contra el programa? Decir que el productor de imágenes técnicas está a su vez programado equivale a decir que hay una parte del programa que no se encuentra en el interior del aparato y significa también que trabajar intencionalmente contra el programa es, por fuerza, un proceso que empieza en la parte del programa que no se encuentra dentro del aparato, la parte asimilada, interiorizada, la parte que programa la libertad del productor de imágenes respecto de lo que puede querer hacer, dócilmente e incluso inconscientemente. También el productor de imágenes técnicas —y no solo su aparato— podría caracterizarse ahora como una «caja negra». Se hace cada vez más difícil decir en qué difiere su comportamiento del de un productor de imágenes tradicionales.

En cierto modo, tampoco parece excluir Flusser, en el caso de las imágenes tradicionales, la posibilidad de trabajar contra el programa —y producir así imágenes que resulten informativas y nuevas—, aunque no utilice en este caso la misma terminología y prefiera emplear aquí la palabra «codificación»:

«Por cierto, determinada imagen puede proponer símbolos nuevos, pero estos serán descifrables solo contra el fondo “redundante” del código establecido. La imagen desligada de la tradición sería indescifable: sería “ruido”, pero, al insertarse en la corriente de la tradición, toda imagen propulsa a su vez la tradición hacia nuevas imágenes; es decir, toda imagen contribuye a que se altere la visión del mundo de la sociedad.» (Flusser, 2015, p. 36)

Parece, pues, que incluso reconoce también para las imágenes tradicionales cierta vocación y cierta capacidad para programar a sus receptores. Como dice Flusser, las nuevas imágenes —aunque va quedando menos claro si son nuevas en el sentido de «informativas» o solo nuevas en el sentido de recientes— «no son solo modelos para futuros productores de imágenes, sino, más significativamente, modelos para la futura experiencia, para la valorización, para el conocimiento y para la acción de la sociedad» (2015, p. 36). Sin embargo, ofrece a continuación una serie de argumentos algo vagos y desconcertantes, mediante los cuales parece puntualizar que en ningún caso los productores tratan de generar imágenes «nuevas» o bien lo hacen sin darse cuenta, puesto que están «desprovistos de conciencia histórica» y, para ellos, se trata de «transmi-

tir de la forma más fiel posible el código mágico-mítico del cual participan» (2015, p. 37). No acierto a imaginar en qué artistas vivos o muertos pensaba Flusser cuando hizo esta caracterización ni lo que habrían pensado ellos de la misma.

En definitiva, es posible señalar en el propio argumento de Flusser el lugar en el cual se quiebra la distinción entre las imágenes técnicas y las imágenes tradicionales, encontrando, en su mismo marco argumental, la confirmación y el despliegue de lo que Alonso García afirma sucintamente y que es una certidumbre para cualquier productor de imágenes de uno u otro tipo:

*«Todo instrumento –y no solo el fotográfico– conlleva una serie de “instrucciones de uso”; toda imagen –y no solo la fotografía– deviene una “guía de lectura” de sí misma. Toda época impone, a través de sus modos de producción y representación, una norma y una rutina a las posibilidades de la imaginación, pero solo el juego contra la norma y la rutina es, en toda época, el ejercicio de la libertad.»
(Alonso García, 2002, p. 251)*

Así pues, se restituye en un mismo gesto la libertad del productor de imágenes y la posibilidad de referirse indistintamente a cualquier tipo de imagen, sea cual fuere el instrumento, aparato, técnica e incluso tradición que funde su programa, su pasaje oscuro.

Referencias

- Agamben, G., 2010. *Ninfas*. Traducido del italiano por A. Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos.
- Alonso García, L., 2002. Flusser, Vilém. Una filosofía de la fotografía. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 29, pp. 249-252, [en línea] Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15135/14976>> [Último acceso: 10 de junio del 2017].
- Barthes, R., 1980. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducido del francés por J. Sala-Sanahuja. 7.ª edición. Barcelona: Paidós.
- Berger, J., 1972. *Ways of seeing*. Londres, Harmondsworth: British Broadcasting Corporation; Penguin.
- Brea, J. L., 2004. *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. 2.ª edición. Murcia: Cendeac. Ad Hoc. Ensayo, 3.
- Coderch, L., 2017. *Shelter*. [guion de vídeo] (colección de la artista).
- Derrida, J. y Stiegler, B., 2002. *Echographies of television: filmed interviews*. Traducido del francés por J. Bajorek. Malden, Massachusetts: Polity Press; Blackwell Publishers.
- Didi-Huberman, G., 2007. *La imagen mariposa*. Traducido del francés por J. J. Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co.
- Didi-Huberman, G., 2010. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido del francés por H. Pons. 1.ª edición, 2.ª reimpresión. Buenos Aires: Manantial.
- Flusser, V., 1987. *Die Schrift: hat Schreiben Zukunft?* Fráncfort: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Flusser, V., 2015. *El universo de las imágenes técnicas: elogio de la superficialidad*. Traducido del portugués por J. Tomasini. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flusser, V., 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducido del inglés por E. Molina. México: Trillas; Sigma.
- Flusser, V., 2012. Sinopsis de tres ensayos, *Flusser Brasil*, [en línea]. Disponible en: <<http://flusserbrasil.com/art249.pdf>> [Último acceso: 10 de junio del 2017].
- Groys, B., 2008. *Bajo sospecha: una fenomenología de los medios*. Traducido del alemán por M. Fontán del Junco y A. Martín Navarro. Valencia: Pre-Textos.

Harman, G., 2015. *Hacia el realismo especulativo: ensayos y conferencias*. Traducido del inglés por C. Iglesias. Buenos Aires: Caja negra.

McLuhan, M., 1969. The Playboy Interview: Marshall McLuhan. *Playboy Magazine*, [en línea] Disponible en: <http://www.mcluhanmedia.com/m_mcl_inter_pb_03.html> [Último acceso: 10 de junio del 2017].

McLuhan, M., 2013. *Understanding media: the extensions of man*. [e-book] 3.a edición. Nueva York: Gingko Press. Disponible en <<http://www.gingkopress.com>> [Último acceso: 10 de junio del 2017].

McLuhan, M. y McLuhan, E., 1988. *Laws of Media: the New Science*. Toronto y Buffalo: University of Toronto Press.

Stiegler, B., 2010. *La técnica y el tiempo. II. La desorientación*. Traducido del francés por B. Morales Bastos. Hondarribia: Hiru.

Talbot, W. H. F., 1839. Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil. *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London (1800-1843)*, volumen 4, pp. 120-121, [en línea]. Internet Archive; Royal Society of London. Disponible en: <<https://archive.org/details/philtrans05007731>> [Último acceso: 10 de junio del 2017].

Talbot, W. H. F., 1844. *The Pencil of Nature*. [e-book] Londres: Longman, Brown, Green and Longmans. Project Gutenberg. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf>> [Último acceso: 10 de junio del 2017].

Verwoert, J., 2007. Exhaustion and Exuberance. Ways to Defy the Pressure to Perform. *Dot Dot Dot*, [en línea], 15, pp. 88-112.

Lúa Ruiz-Giménez Coderch

Artista. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Docente en la Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona y Bau, Centro Universitario de Diseño de Barcelona. Miembro del Proyecto de investigación IN>TRA. La práctica artística colaborativa como modelo de experiencia: Nuevas formas y prototipos en los procesos de investigación (HAR2015-63952-C3-1-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.
mail@luacoderch.com