

Rituales de la percepción: Vilém Flusser, por una filosofía de los gestos

Alex Martoni*
Hernán Ulm**

Ar

59-78

Resumen

Este artículo intenta pensar lo que hemos dado en llamar “rituales de la percepción” a los fines de comprender cómo la experiencia del mundo y de nosotros mismos está siempre producida en el interior de un conjunto de reglas que definen lo que “se nos aparece”. En este sentido, estos rituales definen al mismo tiempo el espacio de lo común (estético y político) en el que se configuran los vínculos afectivos de una sociedad. Para analizar el *modus operandi* de estos rituales se ha seguido el camino abierto por Vilém Flusser y su intento de realizar una “filosofía de los gestos” a partir de la cual determinar el funcionamiento de la caja negra que rige nuestros aparatos. En este sentido, a través del “gesto de

Abstract

This article aims at thinking what we would like to call “rituals of perception” in order to understand how the experience that we have from the world and ourselves is always produced under a set of rules that defines what “appears to us”. Within this perspective, these rituals mean, at the same time, the common space (aesthetic and political) in which the affective bonds of a society are configured. In order to analyze the *modus operandi* of these rituals we intend to follow the path opened by Vilém Flusser and his attempt to develop a “philosophy of gestures” through which he can understand the operation of the black box inside our devices. In this sense, by means of the study of the “gesture of

* Doctor en Literatura. Universidad Federal Fluminense de Río de Janeiro.

** Correo electrónico: alekzmartony@hotmail.com

Doctor en Literatura. Universidad Nacional de Salta.

Correo electrónico: hernan_ulm@yahoo.com

oír música” estudiado por el filósofo checo, se intenta mostrar ese funcionamiento y, al mismo tiempo, especificar cómo las prácticas artísticas permiten crear nuevos rituales perceptivos en que otros modos del vínculo social son posibles.

Palabras clave: percepción – Flusser – aparato – vínculo

listening to music”, developed by the Czech philosopher, we would like to show this operation and, at the same time, specify how the artistic practices can create new perceptual rituals in which other forms of social bonds are possible.

Keywords: perception – Flusser – apparatus – bond

Fecha de recepción

30 de mayo de 2016

Aceptado para su publicación

23 de agosto de 2016

La estética sufre de una dualidad desgarradora. Designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real. Para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia en general devengan a su vez condiciones de la experiencia real; la obra de arte, por su parte, aparece entonces realmente como experimentación (Deleuze 1971: 330).

A lo largo del siglo XX, el pensamiento contemporáneo se encuentra atravesado por un eje que puede ser comprendido por una serie de debates en los que se relacionan estética y política: Deleuze, Rancière, Lyotard, Déotte, Benjamin, Kittler o Zielinski, entre otros, a través de tradiciones diversas, trazan un recorrido por el cual, el hecho de pensar las condiciones en que surge un “mundo compartido” (en el que “estar juntos”) resulta inescindible de una tematización en torno a los modos en que se construye una “sensibilidad común”. Tal conjunción ha llevado a prestar cada vez más interés a las maneras en que los procesos técnicos (especialmente a partir del siglo XIX pero no de modo exclusivo) han ido configurando los espacios y los tiempos en que un mundo sensible común “se nos aparece”. De esta manera, el pensamiento (de lo) técnico se presenta hoy como el lugar en el que estas preocupaciones pueden encontrarse: si lo político y lo estético no pueden pensarse aisladamente garantizando la esfera de sus respectivas autonomías, el pensamiento (de lo) técnico resulta el eje en que lo común puede ser reconocido. Así, las diversas formas de pensamiento (de lo) técnico permitirían, en este sentido, acceder al funcionamiento de diferentes máquinas sociales productoras de subjetividad (Deleuze y Guattari: 1986).

En este sentido, una buena parte del pensamiento contemporáneo quiere demostrar que, lejos de toda especulación idealista, la percepción es el resultado de diversas reconfiguraciones técnicas cuyas reglas tenemos que determinar para comprender los modos en que a lo largo del tiempo los fenómenos “se aparecen”. Estas reconfiguraciones pueden ser pensadas a partir de la noción de “aparato”, según la terminología de Déotte (2012): por este concepto, el filósofo francés quiere indicar un conjunto de determinaciones que fijan el horizonte de lo que viene a aparecerse ante nosotros (y en primer lugar, el modo en que ese nosotros puede aparecerse). De esta forma, la fotografía, el cine, el fonógrafo, la televisión, la radio, el computador, pero también la perspectiva renacentista y el museo son comprendidas como tantos “aparatos”¹ que definen y modifican nuestra percepción.

¹ Las diferencias entre los planteos de Deotte, Rancère, Deleuze o Kittler son evidentes. No obstante, el objetivo de este artículo no es señalar estas diferencias sino mostrar cómo

Cada aparato traza el contorno de una época y, según su forma de reconfigurar el espacio y el tiempo, resulta inconmensurable para otra época regida según otros aparatos obligándonos a reconsiderar los marcos conceptuales según los cuales se comprende en cada caso al acto perceptivo. Por ello, como nos lo muestra Jonathan Crary (2008) “observar” (a partir de la reconfiguración de la percepción llevada a cabo a fin de siglo XVIII) no significa solamente dirigir nuestra mirada hacia un objeto que se ofrece a la contemplación, sino también “seguir una regla” obedeciendo a una serie de principios que organizan lo perceptible: para el pensador estadounidense, todo acto perceptivo supone una forma de disciplinamiento que determina el horizonte en el cual el propio sujeto de la percepción es producido². Tal vez por ello no pueda sorprender que en el fin del siglo XIX, Bergson lance su famosa definición según la cual la percepción, antes que ser una mera contemplación pasiva, se encuentra definida por un esquema sensorio motor de forma tal que todo acto perceptivo anticipa una acción virtual: percibir es recortar, seleccionar, encuadrar en vistas a una operación práctica. Esta tesis bergsoniana, complementaria de aquella según la cual sólo hay imágenes y nada más que imágenes desplegándose infinitamente, permite comprender la aproximación que podemos realizar entre estas “imágenes-movimiento” y los “gestos” comprendidos como expresión de “la vida en movimiento” (Warburg, 2005; Flusser, 1991, 2008). En el pensamiento alemán contemporáneo, Friedrich Kittler (1999) muestra la función que los sistemas de notación como el fonógrafo, el cine o la máquina de escribir, tuvieron en las mutaciones perceptivas operadas en el siglo XX (según el filósofo alemán, aun la noción de discontinuidad parece ser la consecuencia de la escritura capturada y fragmentada por la máquina de escribir). Por su lado, Siegfried Zielinski (2011) intenta una “arqueología de los medios”, entendiendo que estos determinan nuestros modos de comprensión y elaboración del sentido en tanto en ellos se produce nuestra forma de estar “en el tiempo”. En fin, si es cierto que la condición de la percepción “en general” viene dada en un bloque de espacio-tiempo, no menos cierto parece, en las perspectivas presentadas, que este bloque espacio-temporal está él mismo sometido a una variabilidad “material” que le da a la percepción su forma “real”. O, para decirlo según la terminología bergsoniana, si es cierto que la percepción “en general” encuentra en el bloque de espacio-tiempo su condición virtual, no menos cierto es que estas condiciones se actualizan bajo formas precisas: que la estética (con su desgarradora ambigüedad), lo técnico (en su condición de *tekné*) y lo político puedan encontrarse en un suelo común parece el resultado necesario de estas consideraciones. Por ello, como afirma Déotte: “Es ridículo criticar la ‘estetización’ de nuestro mundo. Cada

un cierto pensamiento (de lo) técnico hace su aparición en el siglo XX como lugar de encuentro entre lo estético y lo político.

² El carácter foucaultiano de la posición de Crary (2008) es explicitado en las primeras páginas de su libro. Allí también se colocan los desarrollos teóricos de Deleuze y Guattari como principios rectores de su propuesta.

época configura el fenómeno gracias a un aparato, transformándolo en digno de aparecer” (Déotte, 2012: 20).

En este sentido, en la medida en que “lo común” de la percepción de todo “aparecer” (todo “fenómeno”) solo es tal en el interior de un conjunto de reglas técnicas que lo “concretizan”, podemos recuperar los modos en que la percepción se ha ido actualizando en el tiempo, analizando las reglas que la han ido determinando. De tal manera podemos seguir las indicaciones precisas de Alberti o Leonardo para comprender cómo la perspectiva elabora un abanico de reglas en que lo visible (y el propio ojo que se instala en lo visible) se constituye en el cuadro y el mundo se vuelve representación; pero podemos, también, como la hace Michael Baxandall (1978), mostrar cómo ese conjunto de reglas surge, antes que en el espacio plástico elaborado por los pintores, en el seno de las interacciones sociales que darán lugar a la cultura renacentista; o, aun, podemos seguir “a contrapelo” la historia de la elaboración de esas reglas –como lo hace Jean François Lyotard en *Discours, figure* (1974)– haciendo que lo visible y el ojo sean expuestos en su modo de aparecer frente a otros modos que se disputan el horizonte de la mirada (Lyotard muestra el proceso por el cual la perspectiva se impone en la crisis que afecta la visibilidad desde el fin del siglo XIII).

Todos estos estudios apuntan hacia una misma dirección: no hay percepción “salvaje”, “pura”, “neutra” “inmediata” ni hay un cuerpo que sea él mismo lugar de la “apertura” en la cual el mundo se revelaría en su “originalidad”: ambos son el resultado de operaciones constituyentes a-subjetivas. Lejos de toda tentativa que encontrara el lugar absoluto en el cual el mundo y el cuerpo se revelan en su pureza sensible, lejos de toda “encarnación”, de toda “carne”, de toda “encarnadura” (es tal vez la disputa por la carne la que aleja definitivamente a Deleuze, 1992, de Merleau Ponty), el proceso por el cual algo “se nos aparece” depende de las configuraciones técnico materiales en las cuales lo perceptible es producido (entendemos aquí “material” como todo aquello que nos afecta o que se ve afectado por nosotros). Todo acto perceptivo es el resultado de un embate estético político articulado técnicamente: el resultado de ese encuentro es un mundo “compartido” en el cual los sujetos son constituidos como “semejantes” confrontándose en el interior de condiciones históricas que producen una sensibilidad homogénea.

Este conjunto de reglas que configuran aquello que “se nos aparece” es lo que queremos llamar *rituales de la percepción*. Y esto porque la percepción, como todo ritual, es un acto colectivo de afirmación de una creencia (Mauss, 1971) que se repite una y otra vez siguiendo un estricto código que ciñe nuestras acciones y modela nuestras conductas. Como lo muestra Mariza Peirano, la categoría de “ritual” se ha desprendido de las limitaciones de la antropología de los inicios del siglo XX y hoy es utilizada para estudiar todo tipo de conductas regladas más o menos explícitas, explicando, así, sus leyes intrínsecas (Peirano, 2002). Como

esperamos haber mostrado sumariamente, percibir implica nuestra participación en un ritual compartido por un “nosotros” (que es él mismo resultado de ese ritual común). En este sentido, no hay “percepción privada”, no hay percepción que no esté siempre capturada en una “máquina social” y programada tecnológicamente por los aparatos que orientan esa máquina.

En síntesis, para estudiar el fenómeno de la percepción (y de la dignidad del aparecer y de lo que aparece en ese aparecer) y de los procesos de subjetivación que le son propios, es preciso analizar los rituales en que ese aparecer se realiza como resultado del trabajo de algún aparato, considerando que tales procesos pueden ser pensados por los efectos de discontinuidad que se producen entre ellos.

Hacia una filosofía de los gestos. Vilém Flusser

La nueva magia es ritualización de programas, apuntando a programar a sus receptores para un comportamiento mágico programado³.

Desde el punto de vista que aquí queremos exponer, los rituales de la percepción pueden ser estudiados como modos en que el cuerpo es producido mediante la repetición de los gestos en los que este se expresa. A partir del siglo XIX, nuestra experiencia del mundo está envuelta por una atmósfera en la que la emergencia de nuevos objetos técnicos ha tenido como consecuencia fuertes implicaciones en el plano de la sensación y en la configuración de lo que llamamos un cuerpo “organizado”. Por ello, la interrogación de los gestos como vía de acceso a los *rituales de la percepción* nos introduce por un camino que se profundiza a partir de la modernidad (Walter Benjamin ha abierto amplios campos de estudio; más allá de todas las interpretaciones y polémicas que genera su obra, resulta claro que, para el pensador alemán, la Modernidad supuso una alteración generalizada del sentido mismo de la “experiencia”). En este contexto, según Giorgio Agamben, las ciencias del siglo XIX pasan a encolumnarse bajo el “programa de una patología general de la vida anunciado por Balzac” (Agamben, 2015) a partir del cual se propusieron estudiar las anomalías en la esfera de la coordinación motora. En el mismo periodo, intentando construir una “Ciencia crítica de la cultura”, Aby Warburg intentó capturar “la vida en movimiento” inscrita en las imágenes de

³ “A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado” (Flusser, 2011: 33). (Todas las traducciones presentadas en este artículo fueron realizadas por los autores, excepto en los casos en que se indica la referencia.)

las artes visuales occidentales: en tanto las imágenes son expresión de “la vida en movimiento”, pueden ser equiparadas a los gestos por los cuales se da expresión a nuestra corporalidad: en la ambigüedad que su tensión polar abre, imágenes y gestos resultan modos de confrontarse a los conflictos existenciales que dan forma a la humanidad (el planteo bergsoniano expuesto en las páginas anteriores ya establecía esta posible conexión entre imágenes y gestos por la vía de los esquemas sensorio motores)⁴. En un ámbito totalmente diferente, el estudio de los gestos fue un campo de interés en el desarrollo de técnicas que tornaban más eficiente el tiempo de trabajo empleado para la obtención de un resultado. En fin, los gestos fueron también, en los estudios foucaultianos, un modo de analizar las diversas maneras en que la “anátomo-política” establecía un conjunto de reglas para producción de un cuerpo disciplinado. Para no extendernos demasiado, también los estudios de género han puesto su mirada sobre la manera en que la programación gestual determina las orientaciones sexuales de los individuos según patrones más o menos coercitivos. Por su lado, en las artes escénicas contemporáneas, los gestos fueron trabajados como un modo de, al mismo tiempo, revelar los efectos de la mecanización del mundo capitalista y de liberarse de esas modalidades por las que el cuerpo estaba condenado a ejecutar una serie de movimientos repetidos (la obra de Pina Bausch, en los años 50 o del grupo Rosas danst Rosas, más recientemente, colocan el foco de sus experimentaciones en esta especie de analítica de los gestos). La obra cinematográfica de Farocki se aboca a pensar cómo los gestos son sometidos a diversas instancias técnicas de producción: sus filmes intentan desmontar esos mecanismos evidenciando su carácter disciplinar. Así, parece que los gestos permiten analizar, tanto la expresividad de la vida en movimiento como los condicionamientos a los cuales es sometido el cuerpo reducido a un simple esquema sensorio-motor, permitiendo, al mismo tiempo, analizar las experimentaciones de modos para encontrar vías de salida a esos esquemas coercitivos.

En medio de las inquietudes de su filosofía, los gestos ocupan un lugar importante en la obra de Vilém Flusser. Es en ellos que, día a día, se configuran el espacio y el tiempo en el que nuestros cuerpos son arrojados y donde la nueva magia muestra el carácter programado de nuestros comportamientos. Sea de un modo tangencial o sea objeto de un estudio detallado, la cuestión de cómo los gestos abren la posibilidad de pensar las máquinas sociales resulta una preocupación recurrente de la filosofía flusseriana: en *Filosofía da caixa preta* (2011) el gesto de fotografiar abre el acceso para la determinación de la “caja negra” de los aparatos en las sociedades pos capitalistas; en *A escrita: há um futuro para a escrita?* (2010) el gesto de escribir define diversos modos de comprender la temporalidad; finalmente, los gestos son objeto específico de estudio en *Los gestos. Fenomenología y Comunicación*

⁴ Esta relación entre imágenes y gestos se encuentra también muy presente en el llamado “giro icónico” y resulta evidente en los debates actuales en torno a las imágenes, por ejemplo en el libro colectivo *Pensar a imagem* (Alloa, 2015).

(1994). Según una perspectiva que hace de los mismos un esquema sensorio-motor, Flusser quiere mostrar (de allí que su lugar en nuestras investigaciones resulta central) cómo estos esquemas (que pueden parecer mínimos: fumar en pipa, afeitarse o bien involucrar interacciones entre el hombre y los objetos tecnológicos que lo rodean) determinan y movilizan diferentes disposiciones estético-afectivas:

El ‘acordamiento’, en cambio, plantea problemas estéticos, formales. El ‘acordamiento’ saca los sentimientos de su contexto originario y los convierte en estéticos (formales) bajo la forma de gestos. Con lo cual se transforman en “artificiales” (Flusser, 1994: 14)⁵.

La incursión de Flusser en dirección a una “fenomenología de los gestos” revela la filiación de su pensamiento en la tradición moderna: los gestos son el índice afectivo por el que la construcción de vínculos define el horizonte en el que una máquina social permite nuestro propio reconocimiento como “comunidad”. Ese es, explícitamente, el proyecto de Flusser, expuesto en la introducción de *Gestos*: interrogar los gestos para, a partir de ellos, descubrir el modo en que se configuran afectos⁶: “Mi plan es fingir que ignoro el sentido de afecto y, a partir de la observación de los gestos, intentar descubrir lo que las personas quieren decir con esta palabra”⁷. En este sentido, el filósofo checo desarrolla un modo original de incursión sobre el problema, comenzando por su propia definición de lo que serían los gestos: “Un movimiento del cuerpo o de una herramienta adosada al cuerpo para el cual no hay una explicación causal satisfactoria”⁸. Según lo dicho, los gestos forman parte de estos rituales en los que se configuran los vínculos afectivos que definen nuestra pertenencia a una comunidad.

En este marco, Flusser nos ofrece dos nociones altamente productivas para nuestro propósito. 1) Los “aparatos” llevan adelante grandes reconfiguraciones percep-

⁵ Utilizamos aquí la versión española del texto para marcar las diferentes formas de interpretar el término *Gestimmtheit*. Así, los traductores optaron por el neologismo “acordamiento” para hacer notar que este concepto remite a los sentidos de “hacer un acuerdo”, de otorgar “consentimiento”. Debemos notar que el término encuentra reverberaciones más amplias, en una perspectiva fenomenológica, puesto que puede ser pensada como “el acto de estar afinado” “de estar de acuerdo” e implicar la disolución de la oposición sujeto-objeto.

⁶ En este caso usamos la palabra afecto como traducción de la palabra usada en la versión en inglés de la obra de Flusser: “affect” que, a su vez, fue traducida del término *Gestimmtheit*, (sobre la que ya hablamos en la nota anterior).

⁷ “My plan is to feign ignorance of the meaning of affect and, by observing gestures, try to discover what people mean by this word” (Flusser, 2014: 1).

⁸ “A movement of the body or of a tool attached with the body, for which there is no satisfactory causal explanation” (2014: 3).

tivas porque modifican los modos en que espacio y tiempo son percibidos. En este sentido, Flusser ha dado cuenta de esta transformación al analizar cómo el pasaje entre la prehistoria, la historia y la poshistoria, estaría marcado por tres configuraciones temporales diferenciadas: de la imagen analógica a la escritura y a la imagen técnica tenemos tres experiencias del tiempo inconmensurables entre sí: los gestos respectivos de inscribir imágenes en una pared, de trazar las líneas sobre un plano o de construir imágenes según una secuencia numérica digitalizada, señalan tres modos diferentes en que nuestros comportamientos son programados. 2) Su análisis de los aparatos no limita su interés a una especie de erudición de “aparatólogo” sino que se amplía hacia los influjos políticos de estos aparatos teniendo en cuenta que si estamos siempre atravesados por ellos, estos operan (o mejor nos hacen operar) según el principio general de la “caja negra” a través del cual nos convertimos en meros *funcionarios* que ignoran los procesos que determinan su funcionamiento.

Así, una “fenomenología” flusseriana de los gestos permite revelar las condiciones técnicas en las cuales un cuerpo es producido y los condicionamientos a los cuales responde. Y es también una analítica de las percepciones producidas por los programas que operan en cada caso. Pero también es un estudio pormenorizado de los vínculos afectivos que suponen los esquemas sensorio-motores de los que los gestos son expresión⁹.

Llegados a este punto, nuestras consideraciones pueden parecer, a primera vista, oscilar entre el árido pesimismo y la apología al determinismo tecnológico: ¿sería posible revelarse contra los condicionamientos perceptivos a los cuales los rituales nos someten? ¿Estaríamos condenados a la repetición anodina de estos rituales de la percepción?

La filosofía de Flusser presenta una tercera vía a la dicotomía que, en el pensamiento contemporáneo, compartimentó las respuestas a estas preguntas entre las categorías de los “tecnófilos” y de los “tecnófobos”. Si, para los primeros, nuestra relación con la técnica no puede ser sometida a crítica, para los segundos la técnica solo nos permite una respuesta: el rechazo. Flusser propone un desplazamiento en la forma de colocar estas cuestiones pensando, a partir de un léxico propio de la teoría de la comunicación, nuestros rituales según una perspectiva que los divide entre “redundantes” e “informativos”. Si los primeros reiteran respuestas anticipadas por el ritual, los segundos abren el ritual más allá de sus presupuestos,

⁹ En varios de sus libros, el filósofo checo reclama en la fenomenología su punto de partida. Sin embargo, termina resultando una fenomenología extraña, teniendo en cuenta que no tiene a la consciencia como blanco de sus descripciones y parece más atento a las transformaciones que atraviesan y constituyen esas consciencias en el camino que abren las diferentes tecnologías.

inventando “nuevas jugadas”. Eso es lo que hacen las artes. Para Flusser no se trataría de rechazar ni de abrazar las reglas sino de intentar extraer de ellas el máximo de indeterminación posible: el carácter informativo de cada jugada aumenta la incertidumbre del programa permitiendo abrir la experiencia perceptiva más allá de los contenidos anticipados en ellos. En este sentido, el arte nos hace comprender el interior de los aparatos (el funcionamiento de las máquinas sociales) y, así, nos permite volver sus reglas contra ellos mismos para algo que no sea una mera redundancia de sí mismos. Tomando prestadas categorías deleuzianas, en Flusser el arte permitiría la creación de *afectos* y *perceptos* puros que una sociedad mediada por aparatos no nos permite tener: en la medida en que esos afectos y perceptos no pueden ser pensados por el programa, el arte crea también vínculos que reconfiguran el espacio de la acción política. En fin, las jugadas inesperadas por las cuales la realidad se vuelve más *informativa* son también, en nuestra perspectiva, las que modifican los rituales que nos obligan a mirar y decir siempre las mismas cosas. De este modo, las artes son rituales de la percepción que, por un lado, revelan las condiciones del programa en sus funciones de redundancia y, por el otro, extraen de esos mismos programas las condiciones para nuevos rituales. O, para decirlo de un modo que parafrasea a Michel Foucault (1979), podríamos decir que el gran juego de la historia es ¿quién se hará dueño de estos “rituales de la percepción”? ¿Quién, a través de estos rituales, modelará y producirá aquello que se nos ofrece como sensación? ¿Quién subvertirá sus reglas? ¿Quién las atravesará y las volverá contra ellas mismas, pervirtiendo sus relaciones y los juegos por los cuales alguna cosa puede “aparecer” como “objeto” de la percepción? No se trata, evidentemente, de hacer la crítica de la percepción para purificarla y encontrar, por detrás de las reglas la “presencia pura” de un cuerpo percibiente sin historia, la presencia de un cuerpo que revelaría, finalmente, la transparencia del mundo en la sensación, sino de realizar una historia de lo percibido como efecto de los rituales por los cuales el objeto de la sensación (y en primer lugar, el cuerpo percibiente) se confunden con las reglas que lo producen.

El gesto de oír música en Flusser: tecnologías de audio y rituales de la percepción

En 1924, la revista de música y tecnologías de audio *Gramophone* publicaba un artículo con un título llamativo: “The psychology of the Gramophone”. Por supuesto, no se trataba de un estudio sobre la “vida psíquica” del nuevo aparato de reproducción de sonidos, sino de una reflexión sobre los modos de interacción entre las ondas acústicas emitidas por el aparato y el sistema psíquico humano. Su autor, A. Clutton-Brock, exponía, la experiencia estética que allí se configuraba:

Quando estoy solo con el gramófono, parece que él está ejecutando la canción en vivo para mí y yo estoy inclinado a juzgarlo severamente; pero cuando estoy con dos o tres amigos, tan atentos como

yo para apreciarla, la performance parece ser realizada por sí misma y, a veces, hago enojar y divierto a los otros moviendo mis manos en momentos de extrema belleza como si yo mismo estuviera dirigiendo, ayudando o aun componiendo la música tal y como ella aparece¹⁰.

Esa relación entre la escucha del gramófono y el comportamiento del oyente expresado bajo la forma de movimientos corporales ilustra el modo en que Vilém Flusser pensaba el gesto *de oír música*. Para él, “oír música es esencialmente un gesto en el cual el cuerpo se adapta al mensaje”¹¹. Así, si “oír música” implica la movilización de membranas, músculos y articulaciones, la hipótesis de una fenomenología de los gestos, fundada en una “analítica del cuerpo”, nos permite comprender los procesos de interacción que involucran la escucha y las tecnologías de audio. Estas últimas exigen un comportamiento corporal que pone en movimiento una serie de gestos nuevos con el fin de adaptarse a las nuevas configuraciones del espacio sonoro producido por el aparato.

Aunque no explicita que su fenomenología del gesto de oír música tenga como horizonte la audición mediada por un dispositivo técnico, al reflexionar sobre el hecho de que este acto varía de acuerdo con las condiciones técnicas en que la música es oída (“dependiendo de si la ópera está en la televisión o en el disco”¹²), Flusser nos abre una perspectiva según la cual estudiar cómo tales tecnologías crean necesidades de *adaptación* del cuerpo, de instauración de regímenes de *atención* y de adopción de ciertas *posturas* en el proceso de construcción de la subjetividad del oyente y del espacio sonoro en el cual está comprendido.

Así, partiendo del empleo de un método que podría ser cercano al propuesto por Warburg, Flusser se detiene en el análisis de la iconografía medieval en la que el gesto de oír aparece de modo recurrente. Al comparar diferentes representaciones de la escena de la *Anunciación*, percibe un cambio en los modos en que esta se presenta: si, en el gótico, el gesto de María era de sorpresa, en el renacimiento es de atención. En este sentido, aunque la Virgen no esté oyendo música, sino recibiendo un mensaje, el hecho es que, en la perspectiva flusseriana, las repre-

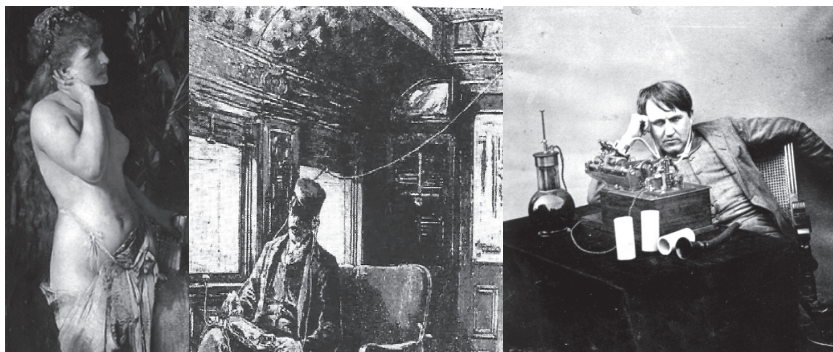
¹⁰ “When I am alone with the gramophone it seems to be performing to me and I am inclined to judge it severely; but when there are two or three friends as eager as myself to enjoy, the performance seems to be my own; and sometimes I irritate or amuse the others by waving my hands at the moment of extreme beauty as if were conducting it, helping it out or even composing the music as it comes” (Clutton-Brock, 1924: 172).

¹¹ “listening to music is essentially a gesture in which the body adapts itself to the message” (Flusser, 2014: 115).

¹² “depending on whether the opera is on television or on vinyl” (Flusser, 2014: 112).

sentaciones renacentistas pueden servir de punto de partida para pensar un primer aspecto implicado en el gesto de oír música: “Oír música es prestar atención”¹³.

El modo en que aislamos de los demás un determinado estímulo sonoro constituye un problema que se agrava en la modernidad, puesto que espacios como la fábrica, la sala de cine, la calle, etc. producen nuevas fuentes de estímulo que demandan el desarrollo de comportamientos disciplinados del cuerpo. En la experiencia moderna, prestar atención exige que seamos capaces de discernir, entre la sinfonía de ruidos diversos que nos envuelven, los sonidos que bastan a nuestras necesidades. Así, no puede sorprendernos que los imperativos del capital promuevan el desarrollo vertiginoso de tecnologías de audio. El teléfono, el fonógrafo, el telégrafo, la radio (aparecidos entre 1876 y 1906) son algunos de esos dispositivos que tienen la percepción y la producción de un nuevo espacio sonoros como blanco de su interés. Este rápido desarrollo obliga al despliegue de nuevos regímenes disciplinares tendientes a garantizar formas adecuadas de programación del cuerpo puesto en la situación de una escucha permanente. Las imágenes que reproducimos ayudan a comprender en qué medida “oír música es una postura”¹⁴ que se actualiza de modos diversos según el espacio sonoro en la que la escucha se realiza:



Mientras que en la primera figura (*Alegoría de la audición*, de Hans Markat, 1872-1879) se hace evidente (más allá de sus significaciones simbólicas) la necesidad práctica que conlleva el acto de la audición (aislar los sonidos a través del gesto por el que la mano imita la forma de una concha marina), ya con el desarrollo de las tecnologías de audición ese gesto se hará inútil y desaparecerá: prestar atención a los sonidos, como muestran las otras dos figuras (“Operador de telégrafo en un tren” y “Thomas Edison oyendo un fonógrafo”) requieren posturas corporales

¹³ “to listen to music is to pay attention” (Flushser, 2014: 112).

¹⁴ “listening to music is a posture” (Flusser, 2014: 112).

en las que la atención está descargada sobre las cualidades de los aparatos y el cuerpo no está llamado a comprometerse en la composición del espacio sonoro. Liberada la mano del acto de oír, gracias al empleo de audífonos, ésta puede independizarse y cumplir funciones complementarias al oído. El cuerpo especifica sus funciones de modo que su organización puede también dispersarse en una cantidad variada de posibilidades simultáneas. Tal situación se refuerza en la descripción que Jonathan Sterne realiza en torno a un operador de telégrafos en un tren:



“Su disposición corporal también representa una separación del ambiente (...) sus ojos desviados de su propio ambiente, las orejas cubiertas y ligadas, a través del tren, a la red telegráfica”¹⁵.

Aunque no se trate del gesto de “oír música”, se explicita en imágenes y textos una disciplina corporal que reaparece en el momento de mostrarnos el modo de utilización del fonógrafo (*Gramophone*, 1923):

¹⁵ “His bodily disposition also represents a separation from the environment (...) his eyes averted from his own environment, his ears converted and linked through the train to the telegraphic network” (Sterne, 2003: 158).

ADVERTISEMENTS 151 | *The Gramophone, December, 1923*

The NEW EDISON DIAMOND DISC PHONOGRAPH

"The Phonograph with a Soul."



NO DIFFERENCE.

Since Mr. Edison made his first Phonograph many years ago, there have been numberless adaptations, each claiming perfection but none without the characteristic gramophone intonation.

It has remained for Mr. Edison, after many years of further research involving countless experiments, to produce the nearest approach to perfection in sound reproducing instruments—the "New Edison Diamond Disc Phonograph," which is something entirely new and apart from any previous production.

The "New Edison" reproduces vocal and instrumental music without distortion, and for the first time it is true to say that the reproduction is no different from the original rendition. This is because Mr. Edison has succeeded in recording the overtones which are necessary to a perfectly natural effect.

It is for this reason that the "New Edison" is appealing to people of musical taste who have hitherto regarded the ordinary gramophone as unworthy of serious consideration.

Instruments from £22 upwards. For nearest Dealer and further information apply to—

Thomas A. Edison Limited
164, WARDOUR ST.; LONDON, W.1.
TELEPHONE REGENT 888.



"LONDON" UPRIGHT, £35



"LONDON" CONSUL, £45

Vemos los gestos de atención y postura ya vistos anteriormente: el propio Edison aparece ahora indicando el modo correcto de estar frente al aparato: con los ojos cerrados (oír y ver se separan tanto como la mano y la oreja). A cambio de este desmontaje sensorial, nos fijan en un lugar predeterminado por el propio aparato: será tema recurrente en los dispositivos de audio fijas de antemano el lugar que debemos ocupar para tener una experiencia acústica cada vez más "real": el sonido ambiente, el sonido estéreo, el *surround* se instalarán en nuestros espacios domésticos de audición indicando cómo deben ser colocados los altoparlantes y el modo adecuado de distribución del mobiliario para disfrutar de la experiencia de la escucha tecnológica). Como lo observara Flusser —y la imagen de Edison destaca—, el gesto de oír música se asemeja bastante con la posición de defensa de un boxeador, con sus brazos recogidos con firmeza contra el cuerpo e intentando cubrir por un lado el rostro y por otro lado el flanco izquierdo del cuerpo... El carácter semi-hipnótico de estas posturas condicionadas por la ritualización técnica de la percepción, ya fue objeto de análisis temprano, en los estudios de psicología de Münsterberg (2002).

Aunque se constituyan como modos de audición atravesados por tecnologías distintas, estas experiencias revelan cómo las relaciones entre cuerpo y técnica modifican las configuraciones espacio temporales y cómo una fenomenología que toma en cuenta el gesto de oír música, contribuye en la comprensión de cómo la *atención* y la *postura* implican procesos de individualización que encuentran en la producción de un cuerpo aislado su condición de posibilidad (doblemente aislado: internamente, los sentidos deben separarse entre sí para poder mejor disfrutar de los sonidos; externamente, el individuo es tomado en una situación en que los vínculos afectivos-sociales son cancelados: paradójicamente, oír música es romper los vínculos que se establecen con la comunidad de los oyentes).

Adaptarnos al mensaje: la música como cuerpo y el cuerpo como música. El afecto “incorporado”

La tesis de Flusser se funda en la idea de que “oír música es esencialmente un gesto en el cual el cuerpo se adapta él mismo al mensaje”¹⁶. ¿Pero qué alcances tiene *adaptar el cuerpo a un mensaje*? Más allá de los debates en torno a la distinción entre medios físicos y codificación, Flusser se dirige a la dimensión material de los medios como un aspecto central del compromiso afectivo-intelectual que opera según un procedimiento de “incorporación” del proceso comunicativo. El mensaje no toma, en primer lugar, la vía intelectual como modo privilegiado de manifestación, sin antes capturar el cuerpo como medio de propagación material a través del cual el mensaje mismo “toma cuerpo” (recordemos aquí lo que hemos ya mostrado antes: en la dimensión afectiva, la distinción entre sujeto y objeto tiende a desaparecer; la dimensión afectiva del contacto hace indiscernibles las instancias diferenciadas a las que un análisis semántico podría dirigirse). Como dice Flusser: “una persona es tocada por un mensaje en un sentido enteramente físico y no metafórico”¹⁷.

Este análisis nos confirma la perspectiva estético-política con que iniciamos nuestra investigación. Es lo que nos muestra la descripción de Clutton Brock: ser alcanzado por los sonidos del fonógrafo, ser tocado por las ondas vibratorias del aparato, implica adaptar el cuerpo al mensaje, moviendo las manos en una relación que, en principio, rechaza la explicación causal fundada en la fórmula del estímulo-respuesta: “tal tipo de movimiento no sería un ‘gesto’ de acuerdo con la definición propuesta puesto que el observador lo habría explicado de manera

¹⁶ “listening to music is essentially a gesture in which the body adapts itself to the message” (Flusser, 2014: 115).

¹⁷ “a person is ‘touched’ by a message in an entirely physical (not a metaphorical) sense” (Flusser, 2014: 113).

satisfactoria”¹⁸. Desde el inicio, Flusser ha definido los gestos como movimientos no causales. Esto resulta, una vez más, de importancia para nuestro enfoque: afirmar que el gesto no se reduce a una causa supone afirmar que la dimensión afectiva (que es aquella por la que se crean vínculos sociales), de la que el gesto es portador, no se puede explicar por la reducción a un estímulo: los aparatos no son las causas de los afectos. Por lo tanto, los *rituales de la percepción* están dirigidos sobre todo a la programación afectiva y no causal de nuestros comportamientos (y en esto encontramos también la posibilidad del arte de escapar a estas determinaciones programadas de los afectos). En fin, los gestos deben ser pensados tanto fuera de las dimensiones psicofísicas como lejos de las formas semánticas de atribución de sentido para ser comprendidos como configuraciones afectivas producidas por el encuentro de entre dos materialidades heterogéneas cuyo resultado en la configuración estética de la sensibilidad hace que uno desaparezca en el otro. En fin, la *caja negra* procesa algo que está más allá de las *explicaciones causales satisfactorias* mediante las que quisiéramos a veces atribuir la totalidad del sentido a la percepción.

Si no sabemos lo que pasa en el interior, una fenomenología de los gestos nos permite, al menos, inferir que el acto de adaptar el cuerpo a la recepción del mensaje consiste en un modo de comprometernos afectivamente con las ondas acústicas. Al fin y al cabo, se hace evidente el propósito del filósofo de superar el dualismo epistemológico sujeto-objeto por medio de formulaciones que apuntan a pensar en la relación entre estas dos materialidades (cuerpo humano y cuerpo musical) como “pure relationship” (2014: 116) a través de la cual, en una especie de rito de unión, ambos se vuelven una sola cosa en la sensación “oyendo música, la división entre el hombre y el mundo se disuelve (...) el cuerpo se vuelve música, la música se vuelve cuerpo”¹⁹.

Reflexiones finales

Ahora bien, ¿es posible invertir las reglas de estos rituales, tal como preguntábamos algunas páginas más arriba? Flusser, lo vimos, sostiene que tal posibilidad es la que en última instancia define aquello que llamamos “arte”. Veamos cómo eso puede ser pensado a partir de la obra *Forty Part Motet* (2001) de Janet Cardiff, presentada en la siguiente imagen:

¹⁸ “such movement would not be a ‘gesture’ according to the suggested definition for the observer would have explained in a satisfactory manner” (Flusser 2014: 3).

¹⁹ “in listening to music, the division between man and world dissolves (...) the body becomes music, the music becomes body” (Flusser, 2014: 114).



Forty Part Motet (2001), instalación sonora en 40 canales

Perteneciente a la exposición permanente del Museo de Arte de Inhotim (Belo Horizonte, Brasil), *Forty Part Motet* es una instalación compuesta de cuarenta parlantes distribuidos en forma circular en una sala blanca. Cada uno de estos parlantes reproduce una de las cuarenta voces de un motete grabado por el coro de la Catedral de Salisbury, Inglaterra. El modo poco común en que la música nos es presentada parece, en cierta medida, desprogramar nuestros movimientos ritualizados: podemos ocupar el centro y oír todas las voces en un volumen equivalente, o aproximarnos a algunos parlantes para oír una de ellas en solo y las demás como coro de fondo, o podemos poner los oídos en uno de los parlantes o buscar la reverberación del motete rebotando en el ambiente fuera del alineamiento circular de la instalación, etc. El hecho es que la unidad del espacio sonoro es cuestionada por los movimientos que podemos realizar a su alrededor (lo que parece reforzado por el blanco envolvente de la sala que parece rechazar un orden previo que determinaría el sentido de la experiencia estética). Es así que la configuración espacial del motete, sumada a su extensión (14'7") crean un *soundscape* singular con el cual mantenemos una relación de cambio permanente, motivada por el querer actuar delante de la obra.

En la medida en que se multiplican las posibilidades de audición, se multiplican también las posibilidades de percepción musical que el oyente desarrolla con la técnica: ¿cuál motete oír? ¿Cuántas veces podríamos oír el "mismo motete"? Estas

cuestiones se acrecientan al recordar que el motete es una forma musical creada para que los miembros de una comunidad se reconozcan en la unidad de un vínculo tonal que, en última instancia, conducía a Dios. El motete, mediante su breve fórmula silábica repetida en las diversas voces, creaba una atmósfera envolvente en la cual el oyente, en el silencio y en la quietud propias al recogimiento religioso, se elevaba y se conducía a la unidad superior en que se configuraba la relación de pertenencia a lo común. El motete configuraba, de esta manera, una experiencia de la cultura que llevaba a los individuos al centro polifónico, divino, a la armonía del mundo de la cual cada uno, más allá de la diversidad de posiciones, formaba parte. Por su lado, *Forty Part Motet* parece alejarse, mediante las posibilidades que ofrece la tecnología de grabación y reproducción de audio, de esta imagen que la comunidad puede tener de sí misma en el acto aglutinante de la escucha. En la medida en que cada oyente participa de una obra que no comparte con el otro (al menos de derecho), en la medida en que “no forma parte”, las repeticiones silábicas que cada uno oye no forman parte ya de una experiencia estética *de lo común*. No hay ahora Dios que resuma la identidad de una comunidad que la redundancia tecnológica podría, por su lado, querer aglutinar. Cardiff, volviendo contra sí mismo el sueño tecnológico de una unidad digital de los cuerpos, configura un espacio en el cual los cuerpos se dispersan a través de los diversos “toques” sonoros que llegan y se apagan según las vibraciones afectivas que cada uno de ellos provoca en el oyente. Hay una dispersión que se multiplica: dispersión de los sonidos, dispersión de los “toques” corporales, dispersión de las dimensiones espaciales que el motete produce, dispersión de la unidad perceptiva creada por la instalación.

En virtud de la complejidad y singularidad de la experiencia suscitada por la obra, se vuelve irresistible no dedicar las líneas finales a la confrontación de la experiencia suscitada por Cardiff con las líneas de fuerza que sostienen la fenomenología del gesto de oír música de Vilém Flusser. Vimos, en su perspectiva, que el cuerpo es obligado a adaptarse al mensaje acústico, y que es inequívoco que su destino es volverse música, así como ésta se vuelve cuerpo: un *cuerpo-música*. Hay un proceso de “incorporación” cuyo resultado final fijan las cajas negras (las máquinas sociales que en ella se concretizan) con las que el aparato define nuestra situación de escucha. En este sentido, al apartarse, al desviarse, al interrumpir los procesos inmediatos de programación tecno cultural, *Forty Part Motet* produce un *cuerpo-música* distinto, disonante, arrítmico: un afecto de discontinuidad, de no acuerdo, de no consentimiento: más que de individuos participando de una escena religiosa de lo común, más que voces que se unen en la polifonía del canto y lejos de estar fijados en un espacio que los solidifica (los hace estar tan sólidos como el “estéreo” de la música programada), los oyentes de *Forty Part Motet* se parecen a partículas libres moviéndose alrededor de un centro inestable: una comunidad heterogénea en la cual la unidad tonal de las voces da lugar a las singularidades del timbre digital.

Fuentes

Cardiff, Janet, (2001), *Forty Part Motet*, Museo de Arte Contemporáneo de Inhotim, Belo Horizonte, [disponible en: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/forty-part-motet>].

Clutton-Brock, Arthur (1924), "The psychology of the gramophone", *The Gramophone*, vol. 1, n°9, pp. 172-173.

The Gramophone (1923), vol.I, n°7.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2015), "Notas sobre o gesto", en Iannini, Gilson, Garcia, Douglas y Freitas, Romero (orgs.), *Arte e filosofia*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, pp. 9-10.

Alloa, Emmanuel (org.) (2015), *Pensar a imagem*, San Pablo, Autêntica.

Baxandall, Michael (1978), *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili.

Crary, Jonathan (2008), *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC, Murcia.

Deleuze, Gilles (1971), *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta-De Agostini.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1986), *Mil mesetas*, Barcelona, Anagrama.

----- (1992) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

Déotte, Jean-Louis (2012), *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

Flusser, Vilém (1991), *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf and Bensheim, Bollmann Verlag.

----- (1994), *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Herder.

----- (2008), *O universo das imagens técnicas*, San Pablo, Annablume.

----- (2010), *A escrita: há futuro para a escrita?*, San Pablo, Annablume.

----- (2011), *Filosofia da caixa preta*, San Pablo, Annablume.

----- (2014), *Gestures*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Foucault, Michel (1979), *Microfísica del poder*, Barcelona, La piqueta.

Kittler, Friedrich (1999), *Gramophone, film, typewriter*, California, Stanford University Press.

Lyotard, Jean François (1974), *Discours, figure*, París, Klincksleck.

Mauss, Marcel (1971), *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.

Münsterberg, Hugo (2002), *The photoplay: a psychological study*, Nueva York, Routledge.

Peirano, Mariza (org.) (2002), *O dito e o feito*, Río de Janeiro, Relume Dumará.

Sterne, Jonathan (2003), *The audible past: cultural origins of sound reproduction*, Durham, Duke University Press.

Warburg, Aby (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza.

Zielinski, Siegfried (2011), *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y audición técnica*, Universidad de los Andes, Bogotá, Universidad de los Andes.