



La rebel·lió de la mirada. Introducció a una fenomenologia de la interfície

Josep M. Català Domènech

L'espectacle és el capital en una mesura tal d'acumulació que es converteix en imatge
Guy Debord

Una de les característiques del llenguatge és que com millor s'expressa més es fa oblidar
Maurice Merleau-Ponty

Hi ha un gest tan habitual, tan aparentment humà, que cal fer un considerable esforç per extreure'n aquella naturalitat que l'esborralla i que el torna insignificant; però l'enfrontament és inevitable si volem resituar-lo a l'esfera de la consciència veritablement humana. Em refereixo al gest de col·locar alguna cosa davant els nostres ulls, no tant per veure-la com per mirar-la.

De vegades, quan m'estiro al llit per llegir, la meva gata em segueix i pretén instal·lar-se sobre el meu pit, exactament entre els meus ulls i el llibre que acabo de col·locar davant d'ells. Tot i que és evident que la meva gata no sap res de l'exercici de la lectura, no és pas tan clar que hagi de posseir el mateix nivell d'ignorància pel que fa a la visió, precisament ella que pertany a una espècie clarament inquisidora. Pot semblar, per tant, sorprenent que l'animal no sigui capaç de calibrar la impertinència que suposa interrompre la línia de visió que s'ha establert entre els meus ulls i el llibre que aguanto a les mans i, tot i això, no fa l'efecte que a la gata li importi en absolut l'inconvenient i s'adorm com si per a mi hagués de ser el mateix contemplar-la a ella o al llibre. La meva gata representa amb la seva indiferència l'actitud de la pròpia natura cap a les construccions humanes, en aquest cas de la mirada.

El gest de col·locar un llibre davant dels ulls no es troba tant a l'àmbit fenomenològic del veure com al del mirar i, si bé la natura ha previst el complicat mecanisme de la visió, no sembla que hagi tingut cap responsabilitat pel que fa al complex exercici de la mirada. Per això, tot i que la meva gata, com la majoria dels animals, és una gran especialista a veure, resulta, pel contrari, una ignorant intrínseca al mirar.

La facultat animal de veure és absolutament passiva: l'animal veu tot allò que es

col·loca al seu camp de visió i, quan la vista és atreta per qualsevol element en concret, desplega una activitat suplementària que consisteix a concentrar l'atenció en el punt que és el focus de l'interès immediat. Però en cap cas es produeix una veritable mirada. Per això és absolutament impensable que en un animal, per intel·ligent que sigui l'espècie a la qual pertany, sorgeixi la noció que la seva visualitat pugui ser interrompuda. Perquè alguna cosa així pugui ocórrer, l'acció de veure hauria de ser precedida d'una intenció, i a aquesta li hauria de seguir un gest, adés el de col·locar alguna cosa davant dels ulls, adés el de dirigir els ulls cap a alguna cosa expressament i amb la intenció de veure només allò. La mirada és, doncs, una construcció complexa, composta per una voluntat i el gest que posa en relació la vista amb un determinat objecte, l'interès del qual precedeix subjectivament la seva visió pròpiament dita.

És cert que el diccionari distingeix clarament entre les dues activitats, atès que defineix *veure* com l'acció de "percebre pels ulls els objectes mitjançant l'acció de la llum", mentre que adjudica al fet de mirar la funció "d'aplicar la vista a un objecte": és a dir, en un cas un acte passiu; a l'altre, actiu. La diferenciació que estableix la Real Academia és, tanmateix, mínima, i no pretén delimitar les fronteres de camps fenomenològics dràsticament diversos, sinó distingir només entre gestos lleument diferenciats i pràcticament contigus: veure sense prestar atenció per passar, d'immediat, a fixar la mirada en qualsevol punt d'interès. La Real Academia no ha detectat, així doncs, la sobèrbia construcció humana que suposa la mirada i s'ha detingut específicament a l'acte simple de veure que comparteixen tots els animals. I, tanmateix, n'hi ha prou amb prendre consciència de la singularitat que suposa al camp de la fenomenologia de la visió el fet de sentir de sobte que algú o alguna cosa ens impedeix de veure allò que volem mirar, sensació que és inaudita en altres regions de la vida, per tal d'adonar-se que ens trobem davant d'una manifestació transcendental. Un animal podrà seguir amb la mirada la trajectòria d'un element interessant, podrà fins i tot sortejar amb tot el seu cos en moviment un obstacle que s'interposa entre ell mateix i el centre d'interès, com per exemple pot ser un altre animal al qual està perseguint, però mai ho farà només per continuar veient. El moviment que un animal pot fer amb el cos o amb una part d'aquest per tal de deixar un objecte fora del camp de la seva visió amb la finalitat de continuar veient allò que atrau el seu interès no és pas una veritable mirada, sinó la prolongació d'un acte corporal en el mateix sentit: no és pas la vista la que és utilitzada sobre el món, sinó tot l'animal amb la vista, i d'altres sentits, al capdavant. La vista respon en aquest cas a necessitats del cos considerat globalment i, en conseqüència, accepta els camps de visió tal com es presenten: són les característiques d'aquests les que determinen l'interès de la visió i no al contrari, com succeeix amb la mirada humana. Per això no pot donar-se en els animals la dicotomia entre una visibilitat donada i una visibilitat construïda, com es dona en l'ésser humà. Els obstacles, en l'animal, no ho són mai per la vista, sinó pel cos en la seva globalitat.

D'aquí procedeix l'originalitat que suposa un gest com el de col·locar alguna cosa davant dels ulls per tal d'exposar-la expressament a la inspecció de la vista, un gest que fa que aquesta passi de ser un element de supervivència a esdevenir agent de coneixement. El gest, adscrit a la mirada, de col·locar un objecte davant dels ulls ha de precedir forçosament, doncs, al de la mateixa escriptura, que així es mostra en part

subsidiària d'ell. Abans que la mà procedís a inscriure un llenguatge visible sobre una superfície, és a dir, abans que passés a objectivar els processos reflexius, es va produir la conversió de la vista en mirada, un procés que suposava, de la mateixa manera, la delimitació d'un camp visual susceptible de ser inspeccionat visualment i d'esdevenir, així doncs, receptacle dels signes que expressen el pensament.

Prenent en consideració aquesta hipòtesi, fa l'efecte que l'escriptura sorgeix per tal de prolongar la mirada més enllà de la mateixa mirada, cap a una regió diferent a la que pot oferir la intenció mimètica de la imatge. Ho corrobora Zizek quan parla de l'efecte del registre simbòlic sobre la mirada: "l'emergència del llenguatge obre un forat a la realitat, i aquest forat canvia l'eix de la nostra mirada". (1) És a dir, que l'escriptura, en fracturar la superfície reflectant d'allò real posa davant de la vista els mecanismes del pensament; pretén, en una paraula, homologar les funcions de veure i pensar. Una vegada l'experiència humana va comprovar que la visió podia discriminar la realitat mitjançant la mirada (una conjunció d'intenció, gest i visualitat), el següent pas era fer expressius els elements de la realitat captats i assimilats visualment per la mirada. És per això que els llenguatges acostumen a posseir una primera fase iconogràfica, a la qual es construeix per a la vista una realitat visual paral·lela i modificable.

El fet és que la civilització occidental no renuncia a aquesta homologació entre la imatge i el pensament fins a una fase força tardana del seu desenvolupament. Concretament, no ho fa fins que, a principis del segle XVII, Kepler, en la seva disputa amb Robert Fludd, estableix la diferenciació entre imatges poètiques i imatges didàctico-il·lustratives que dona peu a la posterior comprensió de les imatges, corroborada en el seu moment per la filosofia cartesiana. Que ara mateix el prestigi de Kepler, avalat pel posterior desenvolupament de la ciència, sigui infinitament més gran que el de l'oblidat Fludd, un anglès pertanyent al corrent de l'esoterisme neoplatònic que va experimentar un gran apogeu a la cultura europea a partir del Renaixement, no és ni molt menys un reflex fidel de la situació a la qual es trobaven en el moment en què els seus sistemes de pensament van entrar en contacte. De la mateixa manera que Kepler es va apropar a Fludd fascinat per les imatges incloses en una obra d'aquest que va descobrir per atzar, (2) no sembla que en cap moment el filòsof anglès detectés el fet que estava defensant una posició, la de la vàlida hermenèutica de les imatges, que tenia els dies comptats. Tot i que Kepler acusa Fludd de fer imatges poètiques en el sentit de la *poiesis* aristotèlica, no per això rebutja encara la seva utilització, tot i que distingeix significativament entre el que ell anomena imatges divertides i les imatges objectives. Només mitjançant aquestes darreres els objectes del món són representats directament a l'ànima: (3) "la visió és originada per la imatge de la cosa vista que es forma sobre la superfície còncava de la retina". (4) Amb aquest postulat, Kepler extreia la imatge de l'àmbit de la mirada i la tornava al de la visió, on anava a romandre, per a la ciència, fins a l'edat contemporània. El gest de la mirada es conservava en la seva essència per als textos, encara que la lectura no preveia dins la seva fenomenologia cap espai que fes honor a la complexitat del mirar, precisament perquè pretenia constituir un pont que connectés la veritat amb la raó, per sobre d'allò visible. En el seu moment, Galileu i Descartes van desviar respectivament la noció de veritat d'allò percebut i la van traslladar, el primer dels dos a les lleis físiques, i el segon a les equacions

matemàtiques. Es va produir, així, un tall epistemològic que va separar la visió del coneixement i, d'aleshores ençà, quan va caldre tractar aquest segon camp, quedava clar que havia d'abandonar-se el camp d'allò visible. Però això succeïa perquè la imatge es considerava dipositària dels valors de la visió i no dels de la mirada. La ciència, alimentada per les idees cartesianes, va ignorar els valors d'aquella imatge-mirada que Fludd, amb pressupòsits erronis, pretenia fonamentar, i es va decantar a favor d'una innòcua i improductiva imatge-visió que només feia que repetir la inèrcia d'allò real.

El retorn d'allò simulat

El gest de col·locar alguna cosa davant dels ulls per tal de veure-la expressament, per tal d'exercir sobre aquest objecte un procés hermenèutic generat per la visió, no pot doncs deixar de sorprendre'ns si li concedim l'atenció que mereix. El més curiós, si recordem la reflexió anterior al voltant del desassossec que suposa veure interrompuda la mirada pròpia, és que quan executem el gest de construir-la, és a dir, quan aixequem un llibre, una pintura o qualsevol altre objecte per situar-lo davant dels nostres ulls, no estem fent res que no sigui interrompre la nostra visió.

Per tal de complir amb una peregrinació molt postmoderna i per tal de fonamentar-ne el cèlebre concepte de simulacre, Baudrillard es va referir a Borges, concretament a l'al·legoria d'aquell meticulós emperador que en la seva pretensió obsessiva d'obtenir el mapa més detallat possible del seu imperi va aconseguir, finalment, que els seus cartògrafs li'n confeccionessin un que coincidís exactament amb el territori, les formes del qual van quedar així cobertes i anul·lades per la seva pròpia representació. Amb aquest predomini ontològic del territori davant d'un mapa arruïnat pel temps i amb els seus trossos escampats sobre la seva superfície, s'ha volgut confeccionar no tant un judici sobre les imperials omnipotències com un ensenyament sobre el pes que adquireix sempre la realitat davant la inevitable lleugeresa de la imatge. La paràbola va servir a Baudrillard per introduir-nos en una era, la contemporània, a la qual "el territori ja no precedeix al mapa ni el sobreviu: és el mapa el que precedeix al territori i l'engendra" i, afegeix que "si calgués reprendre la falla, avui serien els esquincalls del territori els que es podrien lentament sobre la superfície del mapa". (5) Alliçonament: una època que tolera els fantotxes mentre permet que es podreixin els titans, deixa molt que desitjar.

Però allò que en el seu moment va ser considerat com la visió original i esgarriant d'un nou Apocalipsi, no era una altra cosa que la penúltima versió d'un libel contra la mirada, tan antic com el mite de la Medusa, la mirada de la qual convertia els homes en pedra, o la paràbola de la dona de Lot que, per mirar, es transformava en estàtua de sal. Amb una tradició tan llarga sobre la seva esquena, no sorprèn gens que Baudrillard continués amb la difamació afirmant que "darrere el barroc de les imatges s'amaga l'eminència gris de la política", (6) encara que tots sabem que mai cap dictadura ha impossibilitat veure i, tot i això, totes han prohibit mirar.

Tant l'advertència de Baudrillard com les anteriors admonicions de Marshall McLuhan

i Daniel Boorstin (7) són víctimes del parany de la cultura occidental que les ha engendrat, una cultura que ha anat arraconant el concepte d'imatge-mirada, emparentat amb la ciència, per tal de permetre que s'imposés una concepció de la imatge propera a la visió, és a dir, que fos, de tan natural, innòcua. Aquesta noció mimètica de la imatge ha estat proverbialment gestionada per una tradició artística buidada en el seu moment d'ideologia i densitat epistemològica pels postulats de Leone Battista Alberti. Ni tan sols la interrupció furibunda de les modernes avantguardes va aconseguir trencar aquest cordill umbilical que uneix les albors perspectivistes del Renaixement italià amb l'aurora de la nord americana realitat virtual del segle XXI.

La qüestió és esbrinar si aquesta substitució progressiva de la realitat pel seu simulacre és intrínsecament perjudicial o si, pel contrari, pot esdevenir tan beneficiosa com ho ha estat una altra substitució igualment famosa, la de la realitat pel text, que no ha deixat de tenir detractors; així trobem noms tan il·lustres com el de Cervantes, qui va acusa al seu Don Quixot de lliurar-se en excés a la lectura i, en conseqüència, perdre el món de vista. Si finalment hem après a veure d'una manera raonada aquells llibres que col·loquem davant dels nostres ulls, la lectura dels quals no només no obnubila la nostra comprensió de la realitat sinó que la potencia, res ens prohibeix pensar que l'educació de la nostra mirada pot atorgar als simulacres la facultat d'afegir densitat a un món que, per la seva pròpia natura, està mancat d'atributs i que, quan els aconsegueix socialment i històricament, aquests són automàticament negats per una estètica cega de tant veure i tant poc mirar.

No estava, doncs, tan desencaminat l'emperador de Borges quan demanava mapes tan monstruosos que anul·lessin el territori, atès que de la seva existència en depenia la comprensió. Quan el mapa es va haver expandit sobre l'imperi, el crim va ser deixar que s'arruïnés, ja que, com Baudrillard assenyala amb encert, llavors no hi havia més territori que el mapa, encara que no fos per una suplantació senzilla i espúria, sinó perquè a través del mapa el territori es feia per primera vegada plenament intel·ligible. Era el moment de la conquesta veritable, aquella que no havien aconseguit ni la política, ni les guerres de l'emperador i que ara, malgrat tot, assolien les maquinacions sempre vilipendiades de la representació. Finalment es feia visible i es confonia amb ell tota la complexitat metafísica d'un món aparentment indiferent. D'aquesta manera, ja no hi hauria lloc per a paradoxes com la que proposa Heinz von Foerster i segons la qual "no es pot veure que no es veu el que no es veu". (8) A l'àmbit de la imatge, la proverbial invisibilitat del significat es rendeix davant d'una mirada plenament intel·ligent.

Models per a la ment

Si, com proposa Derrick de Kerckhove, l'estructura del teatre grec va ser el primer model de l'espai mental de l'Occident, no hi ha cap mena de dubte que el segon va ser la càmera fosca i que, entre els dos, delimiten l'espai conceptual al qual, a partir del Renaixement, va començar a forjar-se la idea de subjecte, que va assolir la seva culminació i la seva crisi amb Nietzsche i Freud. La comparació entre les dues estructures és molt il·lustrativa. Mentre que al teatre grec, si prenem com a exemple el

d'Epidaure, l'espectador contempla en grup una representació envoltada pels espectadors, a la càmera fosca, si ens atenim al model d'Athanasius Kircher, l'espectacle s'ha privatitzat i és un espectador individualitzat el que ho observa de manera més distanciada, però també amb un grau més gran de concentració.

El teatre grec donava forma a una relació que partia de la barreja indiscriminada de l'espectacle i del seu públic, quan els cors s'hi barrejaven i convertien en òptic allò que havia estat estructuralment acústic. (9) Al seu recinte, l'espectacle era únic per a tothom, malgrat que cadascú en conservava una relació individual a través del mecanisme d'identificació que va delimitar Aristòtil. La identificació era l'equivalent psicològic de la mirada que salvava a la ment la distància física que aquesta constatava al món físic. El transvasament d'allò que és acústic a l'òptica significava un procés de racionalització, estructurat a través de la mirada, és a dir, d'una visió enriquida mitjançant el procés d'identificació amb l'heroi i la seva tragèdia. De la irracionalitat dionisiàca es passava a una organització apol·línica a la qual la irracionalitat es desplaçava cap a la subjectivitat: el caos desapareixia de la realitat, on s'havia experimentat com a vivència comunitària, i quedava reduït a un moviment passional d'abast semiprivat.

La cambra fosca va ser, molt més encara que el teatre grec, una metàfora de la ment, en aquest cas la de l'empirisme, a la qual s'imposa la presència paradoxal d'un ull interior capaç d'observar la imatge del món que arriba reflectida als seus racons foscos. Quan un espectador entrava, doncs, en una cambra fosca, era com si s'internés al seu propi cervell i fos capaç de contemplar-hi el procés de recepció de les imatges. D'aquesta manera, l'espectador resolvia la paradoxa com una altra, a la vegada que potenciava el seu procés d'embadaliment. La importància de la mirada, però, quedava d'aquesta manera menyspreada, ja que la imatge, en projectar-se sobre una de les parets de la cambra fosca, semblava corroborar la seva independència clara de l'observador, mentre mostrava una connexió directa amb el món a través del feix de llum que la introduïa al recinte. La separació entre subjecte i objecte, el principi de la qual havia formalitzat el teatre grec, semblava doncs fonamentar-se plenament amb la cambra fosca, malgrat que en aquest cas tot el procés es realitzés a l'interior d'un dispositiu que aïllava tant el subjecte com l'objecte de la realitat exterior. En qualsevol cas, la consolidació d'aquest divorci necessitava una connexió racional del subjecte amb l'objecte, que substituís la relació d'empatia amb la dramaturgia aristotèlica. Però curiosament aquesta connexió va sorgir quan es va rebaixar la importància de la mirada en la relació entre els dos termes. És a dir, que la cambra fosca va fonamentar la distinció transcendental entre la mirada artística i la visió científica: una, regida per les emocions; l'altra, per la raó.

D'aquesta manera desapareixia qualsevol rastre del joc de tensions dialèctiques entre unió i dissociació, entre identificació i distanciament, entre mirada i visió que es produïa en el primer model mental, i que la dramaturgia aristotèlica va pretendre resoldre a la seva manera. Calgué esperar Brecht per tal que, a principis del segle XX, desenterrés aquestes tensions i volgués resoldre-les des de la perspectiva oposada, amb una dramaturgia expressament no aristotèlica. Això no suposava, però, una novetat, sinó una acomodació als nous temps. La ciència que, en el seu moment, havia establert

els límits del seu territori, tot deixant-ne fora l'art, tornava ara per fer-se amb tot. La dramaturgia brechtiana, com també el seu efecte de distanciament (*Verfremdungseffekt*), simètric a la identificació aristotèlica, no proposava realment un nou model mental, sinó que, pel contrari, no feia més que posar els fonaments dels pressupòsits del model cartesià, quan aquest ja havia entrat en decadència, malgrat que la proliferació de l'espectacle cinematogràfic semblés indicar tot el contrari. (10)

D'aquesta crisi del segon model mental sorgeix, doncs, un tercer model i ho fa a l'àmbit de la informàtica, a mitjan segle XX, quan Douglas Engelbart decideix ajuntar un monitor de televisió i un dels ordinadors que, fins aquell moment, havia estat completament opac, una caixa negra de funcionament que executava la seva tasca amagada en l'interval que anava de *l'imput* a **l'output**. Aparentment, el monitor permetia observar per primera vegada un funcionament abstracte, el que es produïa entre aquests dos pols, però per fer-ho no podia engegar un altre cop el dispositiu de la finestra d'Alberti, capaç de deixar veure el paisatge sense barrejar-s'hi. No hi ha dubte que el monitor de televisió era, formalment, un successor de la finestra renaixentista, amb una complexa genealogia que havia transitat per la pintura, el teatre i la pantalla cinematogràfica. Però aquesta nova finestra ja no connectava, com la seva antecessora, amb la superfície visible del món, sinó que ho feia, aparentment per primera vegada, amb la veritat amagada darrere, és a dir, amb les maquinacions del llenguatge mitjançant el qual, segons Galileu, estava escrit el llibre de l'univers: les matemàtiques. Però tot i que momentàniament la pantalla es va poblar de paisatges intrínsecament numèrics, tot provocant de manera hiperbòlica una estètica emparentada amb la ruptura que havia suposat l'art abstracte respecte al realisme i donant la impressió que es tractava senzillament d'afavorir un exercici de veure, la veritat és que molt aviat es va imposar la necessitat de mirar i va sorgir la metàfora, és a dir, una construcció de la mirada. Amb això es van posar els basaments del tercer model mental, que avui en dia es coneix com a interfície.

El concepte d'interfície, que en els seus inicis va ser entès com "el *hardware* i el *software* a través del qual l'ésser humà i l'ordinador es comuniquen, i que ha anat evolucionant fins a incloure també els aspectes cognitius i emocionals de l'experiència de l'usuari", (11) és d'una transcendència tan acusada com la que en el seu moment assoliren el teatre grec i, més tard, la cambra fosca. Conserva amb ells aquesta relació genèrica que he comentat: els tres són models de la ment i configuren l'imaginari d'una determinada epistemologia. Però seria un error no comprendre el canvi que la interfície suposa respecte als models anteriors i creure que es tracta senzillament de la prolongació d'una dramaturgia l'operativitat de la qual es vol tan prolongada que acaba considerant-se de caire ontològic. Així, Brenda Laurel, al seu assaig ja clàssic on equipara l'ordinador amb el teatre, proposa una sèrie de plantejaments que delaten cert concepte inamovible de la imaginació que no és massa lluny d'esdevenir patètic pel marc tradicionalista on s'inscriu:

"Els ordinadors són teatre. La tecnologia interactiva, com el drama, ofereix una plataforma per representar realitats racionals a les quals determinats agents executen accions amb qualitats cognitives, emocionals i productives (...) Dos mil anys de teoria i

pràctica han estat dedicats a una finalitat que és remarcablement semblant a la disciplina incipient del disseny de la interacció entre l'ésser humà i l'ordinador: concretament, crear realitats artificials a les quals el potencial per a l'acció és enriquit cognitivament, emocionalment i estèticament". (12)

La interfície és un espai virtual on s'ajunten les operacions de l'ordinador i l'usuari. En aquest sentit, és cert que es posen en funcionament els dispositius aristotèlics de la identificació, ja que el que succeeix a l'espai de la interfície està regit per les metàfores visuals i, per tant, part d'aquest funcionament es refereix a la vessant emocional i subjectiva de l'art. Però, d'una altra banda, aquesta subjectivitat està representada, o posada en evidència, per a la mirada, i no cerca pas la recepció passiva de l'usuari, sinó la seva actuació. D'això es deriva que, paral·lelament a la comunió que es produeix mitjançant l'observació passiva, espectacular, del joc metafòric, la interfície proposi també un distanciament de caràcter didàctic, capaç d'activar la mirada de l'usuari, que podrà, així doncs, actuar en el nucli de la màquina. Ara bé, aquest tràfec d'equivalències no s'esgota aquí, perquè, en certa mesura, la interfície també permet convertir la passivitat bàsica de la identificació en una funció activa, de la qual la primera només acostuma gaudir, transitòriament, en la seva culminació catàrtica. A la vegada, genera també la operació contrària, que consisteix a dissoldre la irracionalitat d'aquest moment catàrtic a l'àmbit de la visualitat metafòrica, que és de caràcter espacial. La catarsi passa, així, de ser un ressort emotiu incontrolable per a l'espectador, a convertir-se en una representació en perpètua metamorfosi, guiada per la mirada de l'usuari, mentre que, a la vegada, el factor de distanciament que proposa aquesta imatge s'impregna d'una tensió identificativa que, en no acabar de resoldre's, la manté en constant efervescència. (13) Es tracta, en definitiva, d'un joc dialèctic entre objectivitat i subjectivitat que ja recorria els fonaments de l'estètica cinematogràfica, però que ara aconsegueix operativitat definitiva i s'endinsa per territoris inexplorats per la dramaturgia fílmica.

A la interfície es conjuminen, doncs, dos mons antagònics i dues dramaturgies igualment oposades, que ara poden treballar plegades, de la mateixa manera que una altra de les seves característiques destacades és que, en el seu terreny, les operacions matemàtiques es transformen en estètica i aquesta ho fa en operacions matemàtiques. Per concloure: l'interfície és un dispositiu capaç d'aplegar a la seva actuació dos parells de paradigmes d'una importància cabdal: d'una banda, el de l'art i el de la ciència — sobre la seva escissió s'ha aixecat gran part de la cultura contemporània — i, d'altra, el de la tecnologia i l'humanisme. De la seva dialèctica s'ha nodrit, tant positivament com negativament, l'imaginari del segle que ara acaba. És en aquest sentit que la interfície es constitueix en una eina de futur, capaç d'articular, no només un funcionament pràctic, sinó també de fonamentar també tot un imaginari d'indubtable complexitat.

Amb la interfície s'objectiva definitivament la mirada i tots els seus dispositius. Es tracta, naturalment, d'un espai escènic com indica Laurel, però en cap cas aquesta escena és aristotèlica, com no podia ser d'una altra manera, després d'un segle de dramaturgia cinematogràfica i amb la feina soterrada que realitza constantment el

llenguatge publicitari a la imaginació contemporània. A la interfície, la figura de l'espectador sucumbeix a les seves pròpies maquinacions, atès que aquest, com l'usuari, es construeix constantment a si mateix, en la mesura que les seves accions determinen el món en el qual són possibles i operatives. El mecanisme ja havia estat intuït per Benjamin, quan als començaments de l'edat de la tecnologia de masses, va explorar el surrealisme com la darrera instància de la intel·ligència europea i va arribar a la conclusió que estava formant "un àmbit d'imatges que ja no es pot mesurar contemplativament". (14) Aquesta instància, que Benjamin entenia com a definitiva, s'ha desvetllat finalment posseïdora d'un alè de futur paradoxal:

"La *physis*, que s'organitza en la tècnica, només es genera segons la seva realitat política i objectiva a l'àmbit de les imatges, del qual la il·luminació profana en fa casa nostra. Quan cos i imatges s'interpenetren tan profundament que tota tensió revolucionària es fa excitació corporal col·lectiva i totes les excitacions corporals d'allò col·lectiu es fan descàrrega revolucionària, llavors i només llavors haurà estat superada la realitat tant com el Manifest Comunista exigeix". (15)

La paradoxa, arrel de tot un reguitzell de clar-obscur, rau en el fet que aquesta destil·lació revolucionària ha acabat produint-se al bell mig d'un capitalisme multinacional desorbitat. La interfície es desvetlla, així, com un model que reuneix tendències que, si en un principi podien semblar contraposades, ara demostren ser indicis de corrents subterranis de més fondària i que en realitat convergien. No entra dins dels plans d'aquest article tenir en compte les contradiccions socials i polítiques que aquest model mental, com els anteriors, posa al descobert quan s'examina amb deteniment: al cap i a la fi, cal entendre que les funcions de qualsevol model són primordialment simptomàtiques i no pas apologètiques. Però no serà endebades subratllar que moltes de les relacions socials contemporànies assumeixen conformacions que mostra bàsicament la interfície, cosa que no deixa de provar la seva validesa com a model. Així, en un article recent aparegut en un diari, Jean-Paul Fitoussi, en comentar les característiques de la nova economia, diu el següent:

"A la fi s'ha trobat la pedra filosofal, sota la forma de l'aparició d'un nou agent econòmic, figura del món inscrita ja en el present: el treballador capitalista, una mena de síntesi individualista entre el socialisme i el capitalisme. En certa manera, es tracta de la interiorització del conflicte de classe, atès que, segons sembla, no existeix pas un tercer explotador. L'autoalienació resultant deixaria una única llibertat a l'individu, donar el millor de si mateix". (16)

Aquesta síntesi perversa, que funciona seguint les formulacions de les quals la interfície és imatge, ens adverteix que la realitat ha deixat enrere la seva proverbial simplicitat, aquella de la qual la cambra fosca, per exemple, en vol ser un emblema. La interfície, en aquest sentit, anuncia una complexitat molt més gran, però aquesta complexitat desapareixeria si entenguéssim que la sintonia dels dispositius de la interfície amb les característiques de la modernitat (o la postmodernitat) és garantia d'una ètica absolutament sòlida de tots dos àmbits. En altres moments de la història, per exemple mentre va perdurar la mirada unidimensional de la Il·lustració, la nitidesa

del model podia fer-li de fonament a ell i a allò modelat: la feina de la metàfora desapareixia darrere el funcionament òptim d'una de les seves aparences, destinada precisament a l'ocultació. Però una època com la nostra que neix, amb Nietzsche, a l'àmbit de la sospita, no pot permetre's eludir el dubte sobre les seves pròpies construccions, encara que tampoc pugui, com Adorno hauria volgut, dimonitzar-les. Per això, així com les estructures del teatre grec i de la cambra fosca podien donar-nos una imatge clara d'un determinat funcionament mental (que al final era també social), no succeeix el mateix amb la interfície. La seva visualitat apareix difuminada pel canvi continu de posicions dels elements que la configuren. Potser hauríem d'acabar acceptant que aquesta visualitat borrosa és precisament la icona més clara d'una mentalitat que ha deixat enrere el moviment net dels mecanismes per entrar a l'entorn complex i canviant de la fluïdesa electrònica. Un nou entorn, al qual l'enfrontament despullat de les polaritats contraposades deixa pas a l'encís que destil·len tots els mestissatges, que no està, naturalment, exempt de perills.

Propera parada, Lacan

Amb la interfície entrem en una veritable epistemologia de la mirada que supera, mitjançant una operativitat immediata, el llast del seu *voyeurisme* intrínsec. Finalment, l'objecte proverbialment situat davant dels ulls supera la distància que el separa d'ells, però no ho fa només mentalment com ho feia antigament, sinó que configura un espai complex al qual les estructures òptico-performatives es conjuminen amb dispositius predramatúrgics que tenen les seves arrels a la psicologia individual i a les representacions de l'imaginari social.

Una de les característiques més destacades de la nostra cultura és la materialització dels processos de l'inconscient a través dels mitjans de comunicació. Com diu Fredric Jameson, "l'eclipsi del temps interior (...) vol dir que estem llegint la nostra subjectivitat a les coses externes". (17) La darrera polèmica desencadenada per Sloterdijk, i que ha fet que Habermas treïés per primera vegada la capsa dels trons, es refereix precisament a aquesta realitat: la possibilitat d'un final, no tant de l'humanisme com del medi de cultiu humanista en el qual es fonamentaven les societats occidentals, que "ja no pot ser prou per mantenir units els vincles telecomunicatius entre els habitants de la moderna societat de masses". (18) No deixa de ser ridícul esquinçar-se les vestidures davant la constatació que alguna cosa ha canviat després d'un segle de transformacions tecno-socials que han creat un nou paisatge humà, absolutament diferent de l'anterior, el qual, malgrat la seva desaparició empírica, sembla que encara fonamenta gran part de l'imaginari d'Occident. Sense voler entrar en la polèmica ni subscriure al peu de la lletra el gir antihumanista de Sloterdijk, crec que n'hi hauria prou amb detectar la formació d'un nou model mental per tal d'acceptar la necessitat d'un canvi de plantejaments, fins i tot per a una possible defensa de l'humanisme.

Si posseeix la qualitat de model mental que jo li he adjudicat, la interfície ha de ser capaç de posar de manifest els elements més destacats de l'imaginari epistemològic

contemporani, com ja hem vist que feia en el cas d'aquelles configuracions socials més publicitades per correspondre al funcionament de la idea hegemònica de la realitat social. (19) Però la seva configuració es refereix també a la decisiva i creixent simbiosi contemporània entre l'ésser humà i la màquina, de la qual es fa derivar el procés d'exteriorització de la subjectivitat, esmentat abans i no menys transcendental, que configura en gran part els processos de construcció de la identitat al si de les nostres societats multimediàtiques.

El fenomen ja va ser detectat en el seu moment per Lacan. La seva presumpta xerrameca es va veient transformada en veritat necessària, a mesura que prenem consciència de la complexitat del món que habitem i de la necessitat d'eines per explicar-la. Per a Lacan, el jo no percep coses, sinó imatges “que un cop inscrites al jo, un cop rebudes pel jo, es transformaran en la substància del jo. És a dir, que entre el jo i el món s'extén una dimensió única, una dimensió contínua, sense cap mena de partició, sense ruptura, que anomenem: dimensió imaginària”. (20) En poques paraules, l'espai de la interfície. De la mateixa manera que Zizek està posant de manifest la ineludible importància hermenèutica de Lacan, quan, en lloc de plantejar-se la tasca tradicional de pretendre explicar un objecte (en aquest cas, la cultura popular) mitjançant una teoria (la psicoanàlisi lacaniana), emprèn l'operació inversa d'explicar Lacan mitjançant la cultura popular, (21) també la concordança d'alguns dels pressupòsits de Lacan amb les configuracions de la interfície serveixen de prova per determinar l'ajustament d'ambdós amb la realitat de la fenomenologia social contemporània. Sobretot quan comprovem que aquesta dimensió imaginària que conjumina el jo amb les imatges, i que la interfície exterioritza i, en conseqüència transforma en objectivament operativa, correspon a aquest domini de la imatge que, com he dit, havia detectat Benjamin i al qual “la distància i les fronteres entre imatge i subjecte queden anul·lades en participar en ell amb el seu propi cos”. (22) Tota aquesta bateria de símptomes que va destil·lant-se al llarg del segle XX i que, en un moment determinat, pren forma en un dispositiu tecnològic com la interfície, esculpeix la fenomenologia del subjecte contemporani, que està formada inevitablement per les qualitats de l'objecte, de la mateixa manera que la seva configuració no pot prescindir ja dels reflexos del primer. I de la mateixa manera que la metafísica sorgida de la cambra fosca es va esvaïr en la concreció operativa de l'aparell cinematogràfic (seguint les passes d'un idealisme aristotèlic que, en el seu moment, va reeixir a la materialitat de la cambra fosca) també l'hermenèutica complexa de la tecnocietat, tan infamada per la crítica anglosaxona i els seus seguidors, (23) s'ha fet veritat en una tecnologia que avui esdevé irrecusable. Recordem, tanmateix, que el cinema no va ser només el port d'arribada del subjecte cartesià, fonamentat en el dispositiu de la cambra fosca, sinó que la seva fenomenologia significava l'arrencada de les complexes fenomenologies posteriors, motiu pel qual no convé circumscriure la importància de la interfície al fet que materialitzés senzillament les intuïcions que la precedien. En realitat, la feina està encara per fer.

Notes:

(1) Zizek. Slavo *Mirando al sesgo*. Barcelona: Paidós, 2000. Pàg31.

(2) Es tractava d'Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia (1617).

(3) Westman, Robert S. "Nature, Art and Psyche: Jung, Pauli, and the Kepler Fludd polemic". A Vickers, Brian (ed.). *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.

(4) Kepler, citat per Westman, op. cit.

(5) Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987. Pàg 10

(6) *Op. cit.* Pàg.16.

(7) Pot dir-se que Boorstin va donar la primera veu d'alarma davant l'adveniment postmodernista del temut món de les imatges en el seu llibre de 1961 *The Image: a Guide to Pseudo-Events in America*. Per a una introducció a la història d'aquest prejudici, vegeu: Durand, Gilbert. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000, i Facundio, Tomás. *Escrito, pintado*. Madrid: Visor, 1998.

(8) Citat per Niklas Luhmann a "¿Com es poden observar estructures latents?" (Watzawick i Krieg. (eds.). *El ojo observador*. Barcelona: Paidós, 1994).

(9) Smith, Christopher.: "From Acoustics to Optics: The Rise of the Metaphysical and the Demise of the Melodic in Aristotle's Poetics". A Michel Levin, David. (ed.) *Sites of Vision*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.

(10) Parlar de les característiques fenomenològiques del cinema, que compliquen enormement la pretesa simplicitat de la cambra fosca és fora de l'abast d'aquest article.

(11) Laurel, Brenda. (ed.). *The art of human-computer interface design*. Addison-Wesley, Co, 1994. Pàg.XI.

(12) Laurel, Brenda. *Computers as Theatre*. Addison-Wesley Publishing Co., 1993.

(13) On s'observa millor aquest intercanvi dialèctic és als videojocs. La seva simplicitat evident no és més que el preludi de complexitats futures.

(14) Benjamin, Walter. *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1971. Pàg.60.

(15) *Op.cit.*, Pàg. 61-62.

(16) Fitoussi, Jean Paul. "Cosas dichas de soslayo", *El País*, 31 d'octubre del 2000. Pàg.15.

(17) Jameson, Fredric. *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta, 2000. Pàg.22.

(18) Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela, 2000. Pàg.28.

(19) Aquestes idees hegemòniques, no ens confonem, no són realment modernes, sinó que naveguen sobre els dispositius realment innovadors per preservar disposicions de poder molt antigues.

(20) Nasio, Juan David. *La mirada en el psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa, 1994. Pàg.27.

(21) Zizek, *op. cit.*

(22) Weigel, Sigfrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Barcelona: Paidós, 1999. Pàg.50.

(23) Em refereixo a la polèmica desencadenada per Alan Sokal i el seu adlèter Jacques Bricmont que, si alguna cosa ha posat de manifest, és la misèria intel·lectual d'un conservadorisme contemporani, el que representen els denunciants, que pretén ocultar el seu buit darrere una certa disfressa de progressisme. És molt simptomàtic que el seu llibel infaust *Imposturas intelectuales* hagi estat ràpidament traduït a tots els idiomes, i comentat per tots els columnistes de pro, que no se n'assabenten de res, mentre que la contraresposta (de molt diferent categoria intel·lectual), *Imposturas científicas*, no ha aconseguit traspasar les fronteres de la llengua francesa.

