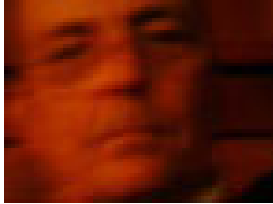


CAiIA-STAR Symposium: 'Extreme parameters. New dimensions of interactivity'
(11-12 juliol de 2001)

Una gominola en forma de nen al genoll^[*]



Michael Punt

Subdirector de CAiIA (Universitat de Wales College, Newport)
mpunt@easynet.co.uk

Resum: Imagineu-vos una taula en un cafè (a la zona de fumadors o no, com vulgueu). Dels tres llocs que hi ha, dos estan ocupats. En una banda hi ha assegut un artista i escriptor (home o dona) que va començar treballant professionalment en el món del cinema, després en animació per ordinador i ara es dedica a fer instal·lacions de so en llocs poc ortodoxos. A l'altra hi ha un escriptor i artista (home o dona) que també va fer pel·lícules però que fa una dècada que escriu sobre la història de la tecnologia, especialment en l'àmbit del cinema. Bàsicament parlen del mateix –tot i que de vegades es mal interpreten– però sempre porten la conversa en la mateixa direcció. Insisteixen que vivim en un present que és com una espessa membrana: en una banda hi ha el passat i a l'altra el futur, tal com han postulat altres escriptors i artistes. L'objectiu de la seva conversa consisteix a mirar d'identificar les pressions diferencials dels dos costats del present a fi de comprendre la dinàmica dels processos d'osmosi que creuen que tenen lloc al seu voltant. Imagineu-vos una taula en un cafè (a la zona de fumadors o no, com vulgueu). Al lloc buit hi ha el lector: un lector àvid, eloqüent, ansiós i capaç d'intervenir, discutir, estar d'acord, exaltar-se i fins i tot avorrir-se lleugerament, amb ganes de prémer el botó d'avançar ràpidament o de tornar a editar la cinta en un entorn no lineal. Imagineu-vos el resultat d'aquesta escena. Què passarà amb les idees sortides d'un text convencional tractat amb tan poc respecte? Què passa quan les afirmacions es jutgen amb diferents categories de proves, veus que salten del passat al present, d'allò que és impersonal a allò que és col·loquial, quan els aparts i les ironies es fonen en una sola imatge, i els arguments ben desenvolupats es rebaixen al nivell de comentaris lleugers escrits amb el portentós anell de l'anunci de la fi del món? Imagineu-vos una gominola en forma de nen al genoll.

Del títol d'aquesta ponència, en parlarem més endavant. Per començar m'agradaria repassar part del material que ha precedit la presentació d'avui a les sessions interdisciplinàries de CAiIA-STAR a Caerleon, París i Torí. A l'última conferència celebrada amb el nom de "Consciousness reframed" ('Consciència reformulada'), en una ponència titulada "Not science, or history: post digital biological art and a distant cousin" ('Ni ciència ni història: art biològic postdigital i un cosí llunyà'), explicava que, malgrat l'aparent convergència de l'art i la ciència, l'art bioelectrònic –que s'ocupa de la vida artificial i l'enginyeria genètica– s'ha d'entendre com a factor que intervé de forma significativa en el debat contemporani sobre el progrés de la ciència i la història. L'erosió dels límits entre les diferents disciplines artístiques, per exemple, ha donat lloc a l'aparició de noves combinacions de sistemes de creences i de pràctiques, a mesura que aparentment s'ha esvaït la distinció entre artista i científic. Malgrat tot, això no s'ha de confondre amb la idea que, per art de màgia, els artistes "fan ciència" i viceversa. Aquesta solubilitat no és el resultat d'un canvi en l'art o en la ciència, sinó d'una nova consciència que s'interpreta com a còmplice en les històries i les il·lusions necessàries per a organitzar les dades. Això no té valor per al científic, sinó que més aviat comporta un formalisme intel·lectual que reflecteix l'excel·lent

gimnàstica mental típica de Gosse. Gosse potser no ha reeixit a explicar l'origen de l'home d'una manera satisfactòria per a una societat dedicada a l'explotació de la riquesa mineral, però la seva explicació sobre el melic d'Adam, igual que l'art bioelectrònic, ens fa reflexionar sobre els aspectes il·lusoris de la història i de la ciència.

A Estocolm i París, a "The post digital imaginary" ('L'imaginari postdigital'), vaig desenvolupar el següent capítol d'aquesta argumentació tot considerant la història de la tecnologia des del punt de vista de la voluntat d'abandonar el cos. Vaig fer alguns suggeriments sobre com la investigació d'una tecnologia del segle XIX, com ara el cinema en la seva etapa inicial, podria servir per a comprendre la tecnologia actual, i vaig identificar diverses similituds estilístiques entre l'alba del cinema, la informàtica personal i Internet. També defensava que té un cert valor el fet d'aplicar una mateixa metodologia analítica a un mitjà "antic" i a un mitjà "nou". Si observem la tecnologia digital a través del filtre del discurs extremadament ben desenvolupat característic de la primèria de la història del cinema, poden aparèixer relats deterministes més relaxats sobre la tecnologia digital que no depenguin de les premisses del progrés ni de les diferents formes que adopta la crítica postmoderna. Des de l'angle invers, per entendre'ns, també es postula que un seguiment estret de la tecnologia digital i dels seus discursos crítics, en un virolat desplegament de formes d'oci, ens pot dir molt sobre l'atractiu i la fascinació que presentava el cinema incipient de fa un segle per al seu públic. En poques paraules, vaig reivindicar una continuïtat de la història audiovisual i de la crítica, que representa una aportació molt valuosa, fins i tot un antídote, per a l'hiperbòlic i insuportable determinisme tecnològic aparegut entorn dels mitjans digitals tant en l'àmbit acadèmic com en el comercial.



Naturalment en aquesta argumentació va ser crucial l'aparició de teletecnologies com la televisió o els vols tripulats. Em preocupava especialment el que jo anomenava imperatiu cultural de telepresències en una convergència específica d'aquestes tecnologies. I per no repetir-me excessivament, aquesta imatge de 1928 semblava que responia a aquests desitjos. En particular, es tracta de les experiències extrasomàtiques en què l'observador veu el món normal des d'un punt de vista que no coincideix amb el seu cos físic i alhora això dóna lloc a una

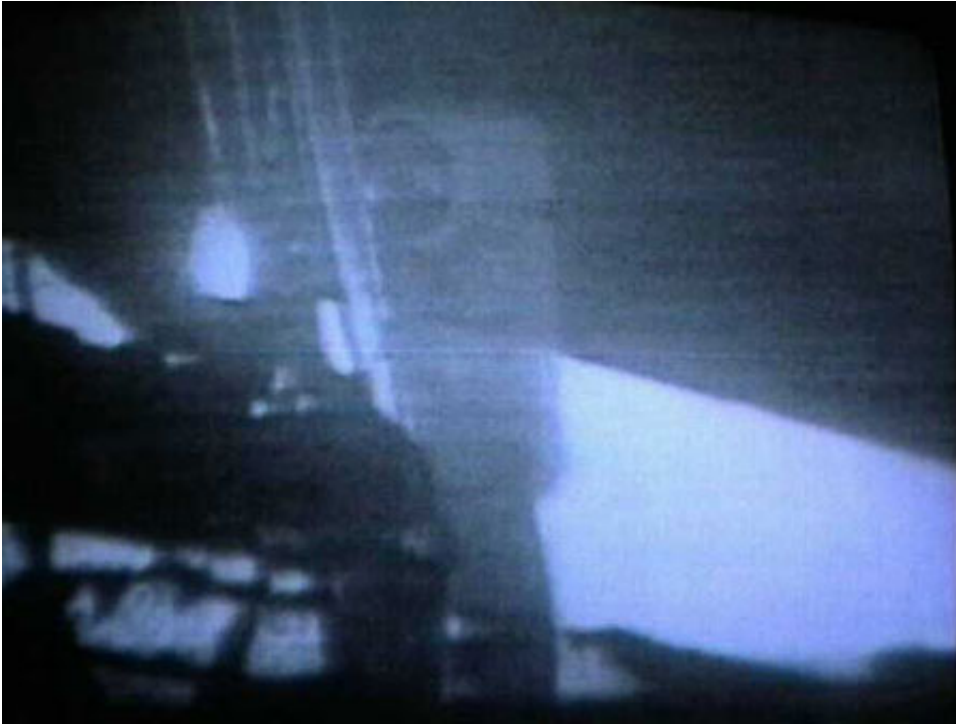
experiència metacrònica de completa al·lucinació. De fet, els primers experiments en l'escenari emergent de la televisió semblen tenir més punts en comú amb la representació de l'ectoplasma que amb la fotografia, la ràdio o el realisme. També vaig argumentar que, de la mateixa manera que el cinema ocultava el seu origen espiritualista i parafísic en la fase institucional, el transcendent potencial que comporta el vol d'allò que és més pesat que l'aire per alliberar l'individu de la pressió a què està acostumat en el món material es va reinterpretar en l'avió de passatgers i en el de càrrega. En conseqüència, la recuperació d'aquesta fascinació per allò que és "d'un altre món" va tenir els dies comptats, ja que la breu incursió de la televisió en la telepresència va donar lloc a les emissions generalitzades i al teletespectacle.



Finalment, en l'últim tram del recorregut d'aquest cavaller per Europa, a Torí, a "On the avoidance of miracles" ('Sobre com evitar els miracles'), vaig exposar la tríada de Màgia, Ciència i Creença, i vaig explicar que la progressiva apoteosi de la biologia reuneix –al menys en el terreny de la imaginació i la consciència humanes– tres elements aparentment antagonistes i mútuament excloents: màgia, tecnologia i miracles. O dit d'una altra manera, l'habilitat enganyosa i el xarlatanisme, l'explicació racional manifestada en funcions predicibles i la creença cega en una força superior són constituents que tenen el mateix pes a la sopa humana i estan units per l'imperatiu cultural compartit d'una insatisfacció total amb el lligam forçat de la visió a la materialitat del cos. Si la fascinació i el desig d'experiències extrasomàtiques (extracorpòries) i metacròniques (totalment al·lucinatòries) té cap influència determinant en la tecnologia i en la ciència, i el seu ús subversiu en altres camps com a antídote contra el racionalisme aconsegueix enterbolir els mètodes i els procediments, segurament haurem obert un nou front per explorar la frontera entre la ciència i l'art.



Aquest nou front que he obert és un revisionisme de la manera com entenem la història de la ciència en relació amb l'ocultisme –o pel cap baix la determinació oclusiva– d'allò, per dir-ho d'alguna manera, que és paranormal. La inspiració d'aquest pas prové d'una sessió que vaig fer no fa gaire en un cinema amb un equip de 35 mm estàndard. Vaig atorgar l'òscar al millor actor a Neil Armstrong pel seu paper a *Apollo 11*, *allò que és real* (produïda i dirigida per la CIA i la NASA al desert d'Arizona). Quan vaig rebobinar la cinta mentalment, em vaig adonar de com n'eren de fantasmagòriques les imatges del primer passeig lunar projectades a la gran pantalla. Una de les aplicacions més avançades de la ciència com a tecnologia es va presentar en forma de follets transparents que caminaven amb pesadesa i elegància per un món aliè i granulat la realitat del qual ningú, tret d'uns quants escollits i privilegiats, no podria confirmar. Les imatges de la ciència en acció semblaven aleshores força indistingibles del seu altre jo irracional. Les famoses fotografies de l'activitat paranormal que s'il·luminaven a la meua pantalla mental eren sens dubte conseqüència de la pujada de sucre que em va provocar la ingestió de totes les gominoles d'un cop, però malgrat això, en un moment més lúcida, em va venir al cap que la televisió com a tecnologia (no com a mitjà de masses) no tan sols havia satisfet l'imperatiu cultural de la telepresència que jo havia defensat anteriorment, sinó que en aquesta etapa inicial (i en una posterior al País de Gal·les) havia reconciliat l'aparent racionalisme de la ciència i l'aparent antítesi del paranormal. Això ja havia estat observat pels arqueòlegs mediàtics en la recepció popular de les primeres projeccions de pel·lícules, però va ser atribuït a la sorpresa momentània de veure que les imatges detallades prenen cos a la superfície plana. En la correspondència visual entre ectoplasma, televisió i passeig lunar (definit més amunt), una tesi més radical semblava estar a l'aguait.



En primer lloc, aquesta idea suggereix que els historiadors de la primera època del cinema podrien considerar l'encant ocult del cinematògraf no com una cosa que minvava quan un s'acostumava al mitjà, sinó com una dimensió que tornava a la seva posició cultural familiar com un contracorrent en un flux racional. Es podria afirmar, tal com vaig dir a la primera conferència sobre consciència reformulada fent ús del vehicle Pamela Anderson a BarbWire com a text, que segurament es troba molt més a prop del corrent principal del cinema del que cap crític ha suggerit fins ara. En segon lloc, la familiaritat visual entre les imatges suggereix que la tecnologia com a representació de la ciència ofereix un lloc materialista i racionalista on es reconcilien discordances considerablement profundes: pot ser comprensible i incomprensible alhora, com en els programes informàtics, i tant profundament bona com profundament dolenta, com en el debat recent sobre enginyeria genètica. Finalment, la connexió que la ciència semblava establir entre les discordances irreconciliables d'allò que és normal i paranormal torna a cridar l'atenció sobre l'estranya homologia que ens fa considerar amb gran cautela tot el que s'atribueix a la superstició, mentre que seguim supersticiosament les

asseveracions d'un racionalisme científic que pocs de nosaltres entenem. Tal com vaig dir a Torí, aquest joc de mans es fa passar hàbilment per l'ambivalència de la comunitat científica vers els efectes determinants de la realització com a element estructural de les afirmacions que aquesta defensa.



Les lliçons del nou moviment historicista de la dècada dels vuitanta (si és que es pot qualificar de moviment) arran de la tasca duta a terme per Giambattista Vico i Herder rebutjaven el reduccionisme i l'idealisme universalitzador d'una visió del món cartesiana i el triomfalisme de la Gran Teoria. Mentre que les humanitats, sota la influència del mètode científic, perseguïen la unitat –investigaven les grans causes i les veritats transhistòriques–, els nous historicistes defensaven la idea que una cultura en particular només pot experimentar una petita porció de les innombrables possibilitats que se li presenten, motiu pel qual el projecte històric s'hauria de centrar en allò que és singular, específic i individual. Per tant, potser no és tan sorprenent que després de la història de la Il·lustració la ciència hagi estat objecte d'un examen exhaustiu. Els nous historiadors científics desconfiaven de la història de les grans idees que havia configurat la nostra visió del progrés científic i quan es van tornar a analitzar les dades des de la perspectiva de l'individu ràpidament es va fer palès que la més gran de les grans idees, l'anomenada Revolució Científica, no solament va ser un concepte dubtós i històricament infundat sinó també molt modern, del final de la dècada dels trenta.

Els nous historiadors es demanaven què volia dir fer ciència en un moment determinat. A partir de material de diferents tipus, com ara les notes de laboratori i els mètodes antropològics, els aspectes pràctics del coneixement semblaven agafar molta més força de la que les teories històriques anteriors els havien concedit. Es va observar que científics eminents com ara Hooke, possiblement el fundador del mètode científic, i Newton havien falsificat les seves notes després d'haver formulat una teoria, pràctica que es considera habitual des del segle XVII al XIX. En conseqüència és possible que en l'època actual es duguin a terme revisions en aquest sentit, tal com diu Bruno Latour, independentment del que s'estudii, ja que fer ciència comporta la presa i la producció de dades sobre paper. Segons Latour, passar per alt aquest fet significa mal interpretar la finalitat de l'estudi i ignorar els efectes determinants de la falsificació de notes implica fer una mala història. Fa un segle, per a les grans figures de la història de les grans idees, com ara Humphrey Davey i el seu deixeble Faraday, fer ciència era fer teatre i coreografiaven classes magistrals per assolir un efecte teatral, fet que va marcar la trajectòria del coneixement científic. En realitat l'electricitat

resultava especialment atractiva per als actors/experimentalistes del segle XIX i del principi del XX en gran part a causa dels mateixos motius pels quals la investigació experimental dels vols espacials resulta tan atractiva. En els dos casos la teoria segueix la pràctica: si no ho veus no t'ho creus, de manera que el resultat és un espectacle impressionant i convincent. Encara que els defensors d'una conspiració tinguessin raó quan afirmen que tot va ser una interpretació que va tenir lloc al desert, com si es tractés d'un truc de màgia perfectament orquestrat, la realitat experimental material està sent qüestionada com a creació humana dins d'una gamma de possibilitats.



Una de les moltes possibilitats que es va configurar especialment arran de l'observació dels efectes del magnetisme i l'electricitat, directament relacionats amb forces vitals, va ser l'existència de realitats paral·leles. De fet, no es tracta d'una idea tan radical en una societat judeocristiana, però va quedar arrelada d'una manera especial al segle XIX dins d'una barreja intoxicant de prestidigitació científica i teoria de la conspiració. Per molt còmiques que resultin ara aquestes fotografies de l'ectoplasma, no eren menys convinents per a l'observador informat del segle XIX que la gominola transparent d'aspecte humà que va deixar la seva empremta a la terra polsegosa de la lluna. És interessant comparar la història de l'espiritualisme, de la parapsicologia i del paranormal amb les històries distorsionades de la ciència. Mentre que en el primer cas es tracta d'una clara exposició de l'error –observadors ocults i mags investigadors com ara Houdini–, en el segon ens enfrontem a una desfilada de grans homes els postulats dels quals s'ha considerat que tenien valor històric encara que posteriorment se'n demostrés la invalidesa. En aquest tractament asimètric dels afers humans està en joc el mateix Paradís. Mentre que d'una banda l'afany de coneixement responia a la necessitat d'identificar les condicions perfectes per a una existència perfecta, de l'altra existia la premissa segons la qual l'ésser humà, igual que una gominola en forma de nen, té un instint tan limitat que és pràcticament infinitament mal·leable i dóna forma a la seva identitat com a resposta a les condicions locals, conscient en tot moment de la gamma de possibilitats que no es desenvolupen. El paradís no és ni un lloc ni un moment, no és l'Edèn, sinó una espessa membrana on estabilitzem les condicions locals per tal de formar una identitat.

Tal com afirmava implacablement a l'estudi *Early cinema and the technological imaginary* ('L'alba del cinema i l'imaginari tecnològic'), hi ha indicis que mostren que el cinematògraf no va sortir d'una obsessió pel realisme i el moviment, com exigeixen les històries materialistes, sinó que una obsessió per altres dimensions i un canvi radical en la relació entre el poble pla i la tecnologia van convergir en

unes quantes màquines i les van reinterpretar per tal d'estabilitzar satisfactòriament idees irreconciliables. El fet de no haver tingut això en compte ha contribuït a crear una falsa història del cinema de la qual difícilment ens recuperarem. Paral·lelament, en aquesta ponència he sostingut que el fet de menystenir la influència determinant de l'aspecte paranormal en la història de la ciència esbiaixa la nostra comprensió del que la ciència és, del que significa fer ciència, del que significa que els artistes facin ciència i, de retruc, del que podria recuperar l'artista si hi participés.



Mentre escrivia aquesta ponència vaig ser el destinatari afortunat d'una original estoreta per al ratolí en tres dimensions que conjuminava molts dels temes que tenia en ment. Podria haver estat un missatge paranormal, telepatia o una casualitat, però en qualsevol cas representava la funció mítica de dues poderoses obsessions populars separades per 150 anys que es manifestaven conjuntament en una imatge tan agradable: l'obsessió per una tercera dimensió i per la presència remota. Una altra casualitat encara més inversemblant es va produir al cap d'uns dies quan vaig trobar, després d'una altra sessió en 35 mm, una altra explicació per als defensors de la teoria de la conspiració entorn del passeig lunar: un residu ectoplasmàtic inexplicable a l'espai.



Notes:

[*] El text complet d'aquesta ponència s'ha publicat a ASCOTT. R. (ed.). (2000). *Art, technology, consciousness: mind@large*. Exeter: Intellect Books. pp. 24-28. ISBN 1-84150-041-0.

Enllaços relacionats:

- ★ Leonardo en línia - Biografia de Michael Punt:
<http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/rolodex/punt.michael.html>
- ★ Universitat de Wales College, Newport:
<http://www.newport.ac.uk/>

[Data de publicació: gener de 2002]

© Michael Punt, 2001

Citació recomanada:

PUNT, Michael (2002). "Una gominola en forma de nen al genoll". *Artnodes*, núm. 1 [article en línia]. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i1.670>