

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO: «LA MATERIA DE LOS MEDIOS»

Anexos de voz

Thomas Zimmer

Doctor en Filosofía y Ciencias de la Información

Fecha de presentación: julio de 2012

Fecha de aceptación: septiembre de 2012

Fecha de publicación: noviembre de 2012

Resumen

La comprensión (cognición y consumo) de las vocalizaciones —discurso, performance, grabación— se naturaliza para parecer un fenómeno banal, no problemático, falto de sentido crítico y familiar. La naturaleza material de la adscripción de la voz a un cuerpo, ya sea representado/reproducido o presente, se vuelve invisible y, con la desaparición de cualquier rastro técnico, se extingue todo un mundo. Como sostiene Gilles Deleuze, cuando lo primario y lo secundario son indistinguibles —o pasan desapercibidos, por ejemplo cuando el reconocimiento de una voz en un teléfono parece una presencia y no una representación, o cuando esta distinción deja de tener importancia— todo colapsa en un plano de inmanencia en el que la diferencia sustantiva desaparece. En otras palabras, la voz mediada y no mediada son prácticamente lo mismo; no hay ninguna diferencia fenomenológica entre lo que aparece en la pantalla y lo que ya había aparecido previamente. Abordar y analizar las adscripciones de la voz no descarta su inmanencia pero problematiza de nuevo sus contingencias a través del re-conocimiento de la materialidad en la diferencia como condición central de nuestra contemporaneidad.

Palabras clave

alteridad, aparato, artefacto, materialidad, adscripción, ser, seres, captura, enunciado, *gestell*, masa [*massenweise*, *Grösse*], performativo, fantasma, fantasmático, adecuado, inadecuado, somatolisis, sujeto, subjetivación, desubjetivación, técnica, reproducibilidad técnica, rastro, máquina de escribir, ventriloquia, voz

Attachments of Voice

Abstract:

The apprehension (cognition and consumption) of vocalizations—speech, performance, recording—is naturalized, so as to appear as a commonplace phenomenon, unproblematic, uncritical and familiar. The artifactual nature of the attachment of voice to a body, whether represented/reproduced or present is rendered invisible, and, with the disappearance of a technical trace, a world vanishes. As Gilles Deleuze notes, when primary and secondary are indistinguishable—or unnoticed, as when the recognition of a voice on a telephone appears as a presence rather than a representation, or when such distinction doesn't matter—everything collapses to a plane of immanence, where substantive difference disappears. That is to say, a mediated and an unmediated voice are virtually the same; what appears on a screen, and what had appeared before the screen are phenomenologically indifferent. To address and analyse the attachments of voice does not dismiss their immanence, but reproblematises their contingencies, through a re/cognition of artifactuality in difference, as a medial condition of our contemporaneity.

Keywords:

alterity, apparatus, artifact, artifactual, attachment, Being, beings, capture, enunciation, gestell, mass [massenweise, Grösse], performative, phantasm, phantasmatic, proper, improper, somatolysis, subject, subjectivation, desubjectivation, technics, technical reproducibility, trace, typewriter, ventriloquism, voice

«Quisiera insistir no solo en la síntesis artificial (imagen sintética, voz sintética, todos los suplementos prostéticos que pueden ocupar el lugar de la realidad real) sino sobre todo en un concepto de virtualidad (imagen virtual, espacio virtual y por lo tanto acontecimiento virtual) que sin ninguna duda no puede seguir siendo lo opuesto, en perfecta serenidad filosófica, a la realidad real [actuelle] en el sentido que los filósofos utilizaron para distinguir entre poder y acto, dynamis y energeia, la potencialidad de un material y la forma definitoria de un telos, y por consiguiente también de un progreso...»

—Jacques Derrida¹

En el comienzo mismo de un libro que no es exactamente un libro, Jacques Derrida escribe/ha escrito sobre hablar, sobre haber hablado, con Bernard Stiegler en una serie de entrevistas filmadas que se realizaron en el Institut National de l'Audiovisuel (INA) en 1993. En 1996 el INA junto con Éditions Galilée publicaron la transcripción de esas entrevistas bajo el título *Échographies de la télévision: Entretiens Filmés*. Estas entrevistas fueron un ejercicio, un experimento, una actividad performativa ejemplar y aleccionadora improvisada ante un conjunto de aparatos técnicos—cámara, micrófono, teletecnologías de grabación y transmisión— para tratar una serie de aspectos en torno a los efectos que dichas tecnologías tenían sobre nuestro «momento» filosófico y político contemporáneo. Al enfrentarse a esas mismas técnicas sobre las que tratan, Stiegler y Derrida no solo describen la brecha en las condiciones naturales de localización, expresión,

discusión y reflexión a las que dichos medios dan lugar, sino que además la realizan. ¿Qué pasa cuando uno le habla, como filósofo, artista, o como político, a un micrófono—cuando este dispositivo está anexo a condiciones e infraestructuras de grabación y transmisión «en vivo»? ¿Qué pasa (qué ha pasado) cuando las palabras de uno, en el mismo momento en que las emite, desaparecen para «aparecer» en otro sitio, de hecho en muchos sitios distintos, y se producen en una inmanencia plural y distribuida, para entrar en acción, para asumir diferentes «tareas» en múltiples casos, diferentes e incluso contradictorios, y al mismo tiempo reivindicando una personificación familiar, una subjetividad, responsabilidad e incluso culpabilidad que disfraza y naturaliza esta disposición, ocultando o apartando la consideración de que esta (re)anexión ya no es posible.²

Uno no puede evitar acordarse del examen riguroso y angustiado de Walter Benjamin sobre ciertos aspectos de la reproducibilidad técnica en relación con las inusuales infraestructuras enunciativas de Derrida y Stiegler. Una emisión de voz, que coincide exactamente con su reproducción, tiene lo que Benjamin podía haber llamado una disposición parecida a la masa, o masiva (*massenweise*),³ para Benjamin, la formación de estas «masas» entraña, como una de sus características distintivas, cierta amorfia, una dispersión que, al mismo tiempo, aparece delante (y dentro) de un dispositivo de grabación que, de un modo recursivo, ancla la *imagen* como substantiva. Tanto si esta funciona como una alegoría de la representación (como suele pasar en el ámbito político/público) como si reivindica una «identidad»

a través de la tracería de sombras y resonancia ocupando el sitio un hablante ausente, estos procesos mediales reproducen y admiten las anexiones e inscripciones artefactuales de elementos corpóreos (habla, gesto, presencia) e incluso abstractos, incorpóreos (intención, culpabilidad, respuesta) en un registro parecido a la masa y material de iteraciones a través de rastros grabados y reproducidos.

El hablar como filósofo, o como político, o como artista, como alguien cuyas palabras se desvanecen en el mismo momento en el que se pronuncian, en una reproducción que ocurre en otro sitio, que «aparece» y «se hace audible» en muchos lugares y tiempos, y con muchos efectos, y que incluso puede reaparecer, no exime de la responsabilidad de lo «dicho», incluso si ha sido imposible determinar una ubicación, o un destinatario, o determinar una intención acorde con la dispar gama de efectos. En la fascinación de Benjamin por lo cinemático hay un reconocimiento del propio proceso: la grabación, o inscripción reproductiva –*aufnehmen*, «captura» o aprehensión—⁴, en la que las técnicas de reproducción se establecen, o se ponen en marcha, un «aparato» (una cámara, o instrumento de inscripción o reinscripción, que puede ser fotográfico, fonográfico, cinemático o digital) que se aloja en ese extraño lugar que ocupan los seres vivos. Tal aparato técnico «ocupa» lo «dado», aprehendiendo y aprisionando lo que parece haber sido un movimiento espontáneo e intrínseco, para someterlo a una serie de operaciones que nada tienen que ver con su naturaleza o inclinación. Al mismo tiempo, les abre una vía a esos elementos para que se disloquen y se reubiquen, se desplacen, se fragmenten y se recombinen en conjuntos que poco tienen que ver con su estado inicial (incluso si tales reinscripciones y reinversiones son en su mayor parte indistinguibles). Finalmente, la reproducción acabada se pone en circulación, acompañada por la apariencia de lo que ha sido radicalmente socavado, al mismo tiempo que el aparato técnico confiere un aura de individualidad a la (re)producción que tiene lugar en muchos sitios a la vez, en múltiples aquí, ahora y otras partes, y que, a pesar de la (re)anexión de rastros e impresiones de evidencia –imágenes, voz, tono, texto– no pueden retener ninguna ocurrencia o realidad original, ni siquiera ejercer una reivindicación indexical no problemática de aquel origen.

Derrida ha insistido en un conjunto de términos *portmanteau*, designaciones provisionales o «apodos» para los rasgos que según dice hacen «la realidad en general», neologismos que sin embargo son un poco *ad hoc*, y por consiguiente improbables a la vez que inelegantes. Pero, como muchos neologismos, su propia confusión también determina el lugar de algo que hasta el momento ha permanecido invisible y sin sobresalir como tal. El primero de estos rasgos, al que Derrida llama *artefactualidad*, es

«...que la realidad es, precisamente, hecha [faite]: pero para saber de qué está hecha, tenemos que saber que está hecha. La realidad no viene dada sino que se produce, se criba, se invierte activamente, se interpreta performativamente mediante numerosos aparatos que son

facticios o artificiales, jerarquizadores y selectivos, siempre al servicio de fuerzas e intereses ante los que los «sujetos» y agentes (productores y consumidores de realidad –que a veces son también «filósofos» y siempre intérpretes) nunca son lo bastante sensibles. No importa lo singular, irreductible, obstinada, dolorosa o trágica que sea la «realidad» a la que se refiera, la «realidad» nos llega a través de una configuración ficcional... Nunca deberíamos olvidar la significación completa de este índice: cuando nos parece que un periodista o un político nos está hablando, en nuestra casa, mirándonos directamente a los ojos, él (o ella) está en un proceso de lectura, sobre la pantalla y según las indicaciones de un «apuntador», de un texto que se ha compuesto en otro lugar, en otro momento, a veces por otras personas, o incluso por toda una red de autores anónimos».⁵

Hay otros ejemplos, casos más sencillos, aunque sean casi imperceptibles y también cada vez más comunes, ejemplos que no hace falta expresar en términos formales o filosóficos para que sean claros. Por ejemplo, podemos haber observado a un grupo de siete u ocho chicas, entre once y doce años, dirigiéndose a casa al salir de la escuela, entre risas y chillidos, hablando a gritos, como suelen hacer los jóvenes a esa edad. Al observarlas más de cerca, lo que llama la atención es que cada una de esas chicas lleva un móvil y que todas mantienen una conversación, pero que ninguna de las conversaciones es con nadie que esté presente en el grupo, sino con alguien que se encuentra en otra parte, ausente. Lo que aquí se pone de manifiesto, de forma modesta y a la vez sutil, son ciertos procesos de *subjectivización* y *desubjectivización* que tienen lugar en dichas configuraciones. ¿Qué tipo de subjetividades surgen, persisten o desaparecen aquí? ¿Qué tácita gobernanza se ejerce a través del conjunto organizado de tecnologías –teléfono, interfaz, infraestructura, transmisión, recepción, hábito, respuesta– y cuál es el (pos)efecto de esa gubernamentalidad en los cuerpos, las voces, las disposiciones y las intenciones?⁶

* * *

En un ensayo que tal vez se lea demasiado a menudo, y a menudo demasiado de prisa, Walter Benjamín hace hincapié en la distinción entre la disposición óptica de la cámara y la percepción humana, y señala que la intervención de la cámara en la palestra visual humana, a través de la sustitución de una instrumentalidad no consciente en lugar de nuestra propia mirada⁷—es decir, en una eliminación, en un diferimiento prostético que instituye una *aporía* en la percepción a través de ciertas tecnologías intercesoras –fotografía, cine, medios digitales–, ha llegado a ser tan difícil de discernir como de evitar. Pese a sofisticarse cada vez más, la cámara sigue siendo, en un sentido, un instrumento de citación, una «escritura en/de movimiento y luz» que fija el más mínimo rastro de movimiento a su parpadeante paso (*aufblitzendes*). No obstante, al ver lo que la máquina ha filmado, vemos que capta un reflejo, un reflejo que está en nuestro interior,

una parte de nuestra herencia filogenética, un reflejo que percibe el movimiento, e incluso la reflexión, como substancia, y que nos obliga a buscar reconocimiento en/para/como respuesta a *otro*, aprehendido como si hubiera aparecido, ya sea dentro del marco de la imagen u operando en su supuesto punto de origen. El reconocimiento facial es uno de nuestros primeros logros inconscientes; lo fijamos en la infancia; la cámara interviene en él, de un modo casi invisible, para presentar una sombra técnicamente reproducible, una aparición de presencia, que opera al mismo tiempo como índice de pérdida. Para Benjamin, a través de la instrumentalidad de la cámara «un espacio en el que se ha penetrado inconscientemente se substituye por un espacio explorado conscientemente», donde la naturalización de la percepción prostética a través de la cámara «nos introduce en ópticas inconscientes igual que lo hace el psicoanalista con los impulsos inconscientes», es decir, desde el exterior, fuera de la imagen o escena, pero no obstante con una compulsión a la repetición y la promesa de recuperación. Existe lo que podríamos llamar un extraño doble de la óptica inconsciente de la cámara con nuestros propios impulsos, un juego de manos técnico-filosófico que pretende asegurar la totalidad de lo real a través de la mera promesa del posible acceso a ello.⁸ La percepción cinemática medial se repliega en nuestra propia experiencia, una memoria artificial –auditiva y visual– que, naturalizada y subsumida, ofrece su proléptica promesa de recuerdo, aun cuando esta circunscribe un doble sitio de pérdida.

«En general, la apariencia de las personas no demuestra que sean algo, y mucho menos lo que son.»

—Sigmund Freud⁹

«Aunque uno tenga un conocimiento general de cómo camina la gente, no sabe nada de la postura de una persona durante la fracción de un segundo de un paso.»

—Walter Benjamin¹⁰

Lo que creíamos que eran sensaciones se convierte en fantasmas, paralizados en un flash, meras posimágenes; la naturalización de los medios entraña un aspecto profundamente *fantasmático*: nos obsesionan imágenes, voces y rastros de algún otro sitio que hemos supuesto y hecho nuestro, fragmentos domesticados que hemos obligado a entrar en unas relaciones extrañas aunque conocidas, diferentes economías del sentido. Una presencia postergada a una proximidad imposible, pero no completamente perdida. Estos modelos de presencias diferidas pueden ser considerados como una especie de alusión, y es dentro de los contingentes espacios de alusión donde tiene lugar una compleja interacción de simulación y disimulación, a través de la cual reconocemos sonidos, palabras e imágenes, interactuamos con ellos y los consumimos. Nuestra presunción de verosimilitud de los dispositivos de grabación –de

su «objetividad» y tácita reivindicación de la verdad de la presencia humana– está relacionada con esta disposición alusiva, y persiste como un índice del aparato reproductivo y el ejercicio de reivindicación de sus orígenes.

La historia de nuestra aprehensión de las bases materiales de los artefactos fotográficos como descriptores de una imagen de *algo* ha asegurado a la fotografía –y a los medios posfotográficos posteriores– una presencia que pese a ser problemática es poderosa y significativa. Quizá hubo cierta época en la recepción de la fotografía en la que dichos artefactos pudieron ser introducidos sin problemas, por ejemplo como marca o impresión de algo ocurrido o hecho, prueba de culpabilidad o inocencia en un tribunal de justicia, o prueba convincente de sucesos o fenómenos; hoy no puede presumirse tal reivindicación de verosimilitud probatoria, puesto que las consecuencias de un reconocimiento cada vez más amplio de la superficie fotográfica, los ámbitos visual, temporal y auditivo, como constructos complejos e híbridos, se traducen de un modo acuciantemente destacado en nuestro entorno digital, trazando los perfiles hasta ahora ocultos de una «pedagogía de la verosimilitud generalizada» y constantemente renegociada, en la que nuestra mirada perceptual y nuestro consumo de imágenes se modela y constriñe conforme a un registro de hábitos, y cualquier alteridad o diferencia sufre o bien una rápida y voraz domesticación o bien un despido por errónea, por inútil o carente de valor.¹¹

«Las máquinas para ver modifican la percepción», como dice Paul Virilio,¹² pero lo hacen de una forma invisible. Los medios son una compleja encrucijada de arquitectura y memoria, imagen y eco, tecnología, percepción, hábito inconsciente y disposición del cuerpo, una «tecnología vivida» cuyas percepciones prostéticas a las que damos naturaleza de propias, y cuya áurea de objetividad avala nuestra inversión en sus registros fantasmáticos. Dentro del *proscenium* medial, estamos vinculados a una maquinaria especular en la que el comportamiento habitual modifica los instrumentos que construyen experiencia interactivamente, los cuales, a su vez, modifican aquel comportamiento, y nuestra percepción de lo real se fundamenta en y mediante substratos técnicos históricamente contingentes de memoria inconsciente –relaciones con formas específicas de lo especular y lo fonológico– de tal manera que respondemos como si el juego de luces y sombras, de voces y tono, fueran rastros de presencia (humana). Todo se derrumba, pantalla secundaria y rastro primario, sobre un plano de inmanencia.¹³ A un nivel profundo, integramos nuestra propia posición-sujeto dentro de esos aparatos reproductivos, como si sus «percepciones» fueran las nuestras, y aunque podemos reconocer, por ejemplo, la representación de un actor y el papel que interpretó en su simultaneidad, es como si también estos, una vez ya han sido eso, aún estuvieran presentes. Lo mismo sucede con la presencia imaginada del operador de una cámara o dispositivo de grabación, y sigue siendo cierto incluso cuando esa presencia solo es *potencial*, como en el caso de los sistemas de vigilancia automática,

los muestreos o los sistemas predictivos. La implicación del cuerpo con otros cuerpos (imaginados) persiste como un componente común e inextricable del aparato medial, y nuestras percepciones cotidianas y conocidas están ligadas a una historia de *sus* artefactos, recuerdos y comportamientos en modos diversos y complejos —tanto que hasta nuestro reconocimiento de sus artificios es una forma mediada culturalmente, una naturalización de la naturaleza fantasmática de tales tecnologías intercesoras, una tecnología que los hace invisibles.

Hay muchas cosas de los medios que son invisibles, que dependen de lo invisible, que permanecen invisibles; y nuestro sentido de los límites, contornos, finales o completitud de los artefactos mediales es también un constructo interactivo social (e inconsciente). Los medios no oponen resistencia al deseo sino que lo acomodan, y hay ciertos atributos irreductibles de la artefactualidad —la permeabilidad, la repetición, la variabilidad, la pluralidad— que se ven reprimidos en esa acomodación para estabilizar el constante consumo de imágenes, sean públicas, privadas, íntimas o peligrosas.

«Al ser pronunciado, el discurso fracasa como estructura realizada; al ser enunciado, es siempre infinito, inacabado.»

—Luce Irigaray¹⁴

Como en el caso del lenguaje, el sujeto (de los medios) nunca es un sustantivo dado, sino que se construye activamente dentro de un campo de relaciones, que son a la vez constantes e incompleta(ble)s. En cuanto a la posibilidad de relaciones potenciales, las posiciones-sujeto engendradas en el cine son igualmente incompletas. Cuando vamos al cine, nosotros, como sujetos, en realidad no realizamos ninguna acción, ni contemplamos un espectáculo, ni articulamos un discurso; estamos incluidos en el espectáculo, en el discurso. Así mismo, no designamos un acto de enunciación sino que operamos en el lugar de la enunciación misma. Este es el sitio del *fantasma*. Ya sea de la naturaleza del delirio o el sueño, de la alucinación, de la ocultación o el artificio, nosotros —que siempre nos caracterizamos por discursos anteriores y exteriores— no nos substancializamos dentro de este marco, sino que nos situamos en un sistema de relaciones que limitan la realización del discurso, como una significación inestable, al tipo de fantasma más irreductible. Pese a todo nuestro esfuerzo, sigue siendo «solo una película», por muy seriamente que creamos, actuemos o recibamos la impresión de sus afectos.

Nuestro rastro en tanto que sujetos hablantes dentro del aparato cinematográfico enunciativo es pues negativo; se induce un acto de ventriloquía inversa, algo actuado sobre nosotros, incluso como una subvocalización o cicatriz. El reconocimiento de la posición-sujeto productiva dentro del cine se produce entonces como reflexión, exterior a la propia inversión en lo ilusorio, escindida o cercenada de las relaciones engendradas por el lenguaje parasitario, no tanto sujetos de la mediación como a la mediación. Es el mismo caso en los

espacios de juego que utilizan configuraciones de acción en primera persona, avatares, interactividad con multijugadores y simulación.

* * *

«¿Es que los cuerpos siquiera acontecen? ¿Qué es lo que acontece? Quizás nada. Los cuerpos no se tocan. Échale una ojeada a Second Life, ese mundo virtual en 3D gratuito donde los usuarios pueden establecer relaciones, hacer amigos y crear utilizando los chats de voz y texto gratuitamente... Si entraras en Second Life y miraras la escena a través de los ojos de tu avatar, interpretarías los movimientos del avatar como algo extraño, en nada parecido al movimiento humano.»

—Sandy Baldwin¹⁵

El *sujeto del avatar* está ausente; los cuerpos, los movimientos, los enunciados están vacíos, son operaciones controladas por códigos y protocolos. Los avatares no son subjetividades representadas, metáforas, máscaras o ventriloquías, sino algo mucho más extraño, aunque a la vez nos resulten hasta cierto punto familiares. Una figuración fantasmática, nada más que *somatolysis*, la disolución de una figura (una figura de disolución), o de desmembramiento corporal (o incluso de *cuerpo* como desmembramiento corporal), referida aquí al tipo de camuflaje obliterante que no esconde sino que deslumbra y altera el campo visual, ocluyendo y ocupando sitio, incluso si se nos introduce, inscribe, en un continuum que se desplaza rápidamente de la alteridad a la familiaridad, suturado dentro de una disposición medial que permite la separación, anexiones y reanexiones de voz, de habla y de sonido, y las somatografías e imágenes táctiles y móviles por las cuales nos (re)conocemos incluso a nosotros mismos. Un camuflaje obliterante que se produce en el mismo sitio que ha extirpado, que sucede como eso que está a la vez presente y ausente: una *imagen*; una *voz*.

Adorno observa que nuestra capacidad de simpatizar, o empatizar con figuras animadas, personajes de dibujos animados (la forma de arte capitalista *par excellence*), es a la vez ubicua y extraña; es como sentir simpatía/empatía por una tostadora o un cortacésped. Los dibujos animados son artefactos que tienen más en común con los artilugios técnicos que con los seres vivos, las figuras, los personajes, los sujetos y las personalidades que pretenden representar. No son rastros o citas, sombras capturadas como impresiones de acontecimientos, sino verdaderos *fantasmas*—fenómenos materiales y proyectivos que se presentan a sí mismos ante los sentidos en cierto modo como *reales*, aunque constituyen un ser compuesto, híbrido, técnico, una apariencia del sitio de un cuerpo. Y aquí están: «cuerpos imposibles» en todos los sentidos, acaso no menos imposibles que las voces de la telefonía, las señales digitales, las encriptaciones y desencriptaciones que imitan a los cuerpos a los que están agregados, que articulan el registro de lo audible, lo visible, lo comunicativo y consuntivo, como ya artefactual, y que sitúan la «*subjetividad*» como un complemento meramente técnico.

Martin Heidegger,¹⁶ en su seminario de 1942-43, titulado *Parmenides*, escribe sobre la «mano que escribe» como la confluencia de la palabra y el cuerpo, una relación inmediata y logográfica que es, literalmente, la disposición de lo humano, en la medida en que el hombre no simplemente *encarna* la palabra, sino que *es* la palabra en la medida en que escribe con la mano. Cuando la mano se aleja de esa inmediatez para acercarse a un registro técnico, para escribir mediante el aparato técnico intercesor que es la máquina de escribir (y aquí podríamos mencionar cualquier otro dispositivo técnico de grabación) crea una fisura o división entre el acto propio de escribir y el impropio. Al alojarse dentro del registro técnico (*gestell*, marco) lo humano sufre una división, no solo entre propio e impropio sino en su ser mismo: «al escribir a mano la relación del Ser [*des Seins*] con el hombre, es decir la palabra, se inscribe [*eingezeichnet*] en seres en sí mismos». Heidegger distingue entre la mano que escribe y la mano que tecléa, y considera que la última surge de la mano a través de un alejamiento que se produce a través de su «impronta mecánica». Es un alejamiento que también marca una división entre lo que Heidegger llama «especies» y «masa», en la medida en que lo *específico* es lo propiamente humano, y la *masa(s)* [*Größen*], lo que ha sido transformado por su implicación con la tecnología solo para estar sujeto a la objetificación, a la instrumentalización y a una serie de procedimientos que podríamos llamar con otro término: *biopolítico*. El término de Heidegger para «masa» [*Grösse*] difiere de la terminología utilizada por Walter Benjamin, aunque existan entre ambas ciertas complicidades. *Massenweise* («masivo» o «parecido a la masa») es la palabra que utiliza Benjamin para describir la distribución plural y ubicua en el espacio y el tiempo de innumerables reproducciones técnicas —«copias»— en relación con un «original» único y singular. Por consiguiente, también se refiere a las pluralizadas materialidades de recepción de dichas copias, y la simbolización, u ocupación del sitio, por esas copias como un posible punto de acceso en relación con el original (posiblemente ausente). Pero si miramos más de cerca ese «posible punto de acceso» aparece, en los términos de Heidegger, como un índice «impropio», puesto que no participa de la originalidad del original sino que de hecho lo oculta, le obstaculiza el paso. Esta oclusión, que incluso puede llegar a obviar la necesidad de originales, es parecida al «marco» tecnológico [*gestell*] que Heidegger define como la condición del mundo contemporáneo, y su cómplice y mayor peligro, una condición a la que llama *Bestellbarkeit*, la propensión de un individuo a ser desplazado, reemplazado o malemplazado —*colocado*— bajo la voluntad o el capricho de otro. Estar «sujeto» a estos procedimientos requiere la impropiedad de la *masa*, haber sido definido inerte e incapaz de autogeneración o movimiento, que se actúe sobre uno, como una herramienta o un instrumento.¹⁷

«No es por casualidad que el hombre moderno escriba «con» la máquina de escribir y «dicte» [*Dichten*] «a» una máquina. La «historia» de los tipos de escritura es una de las principales razones de la destrucción

cada vez mayor de la palabra. Esta ya no va y viene gracias a la mano que escribe, la mano que actúa propiamente, sino gracias a las fuerzas mecánicas que libera. La máquina de escribir desgaja la escritura del reino esencial de la mano, por ejemplo el reino de la palabra. La palabra misma se convierte en algo «tecleado». Por el contrario, donde el mecanografiado es solo una transcripción y sirve para conservar la escritura, o convierte en impresión algo ya escrito, allí tiene un significado propio, aunque limitado... La escritura mecánica despoja a la mano de su rango en el reino de la palabra escrita y degrada la palabra a un medio de comunicación. Además, la escritura mecánica ofrece «esta ventaja», que oculta la escritura a mano y en consecuencia el carácter. La máquina de escribir hace que todos parezcamos iguales.»

—Martin Heidegger¹⁸

«En el centro de la imagen encontramos una máquina de escribir.»

—Edwin Carels¹⁹

Notas

1. Jacques Derrida y Bernard Stiegler (1996), *Echographies de la television. Entretiens filmés*. París: Éditions Galilée.
2. *Ibid.*
3. Véase Walter Benjamin (1980), «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en *Gesammelte Schriften*, 1/2 [Fráncfort del Meno: Suhrkamp] 1980; véase también la traducción inglesa, Walter Benjamin (1964), «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», sección XII-XIII, en *Illuminations*, Hannah Arendt, (ed./intro.); Harry Zohn, (trad.), Nueva York: Harcourt, Brace & World. Benjamin volvió a este ensayo varias veces e hizo cuatro versiones del texto. Hoy las cuatro están disponibles traducidas al inglés. Véase Walter Benjamin, «The Artwork in the Age of its Technical Reproducibility», en *Selected Writings*, 4 vol. [Cambridge, MA: Harvard University Press] y la revista *Grey Room*, n.º 39, para «The Artwork in the Age of its Technical Reproducibility (primera versión)». Véase también el análisis de Samuel Weber sobre Benjamin en Samuel Weber (1996), *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Sydney, Australia: Power Publications, and Stanford: Stanford University Press. Martin Heidegger en el seminario de 1942-43, titulado *Parmenides*, discute una noción parecida, aunque utiliza el término *Grose*, un término relacionado con *masa*, *parecido a la masa* o *masivo*.
4. Thomas Zimmer, «Capture», seminario sin publicar. Véase también Samuel Weber (1996), *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Sydney, Australia: Power Publications/Stanford: Stanford University Press.
5. Jacques Derrida, «Artificialities», en Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Echographies de la television. Entretiens filmés*.

6. Véase Giorgio Agamben (2010), *What Is An Apparatus?*, Stanford: Stanford University Press; véase también Giorgio Agamben (2011), *The Signature of All Things*, Nueva York: Zone Books.
7. Benjamin, Walter (1980), «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en *Gesammelte Schriften*, 1/2 [Fráncfort del Meno: Suhrkamp]; véase también Walter Benjamin (1964), «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», Sección XII-XIII, en *Illuminations*, Hannah Arendt, (ed./trad.); Harry Zohn, (trad.), Nueva York: Harcourt, Brace & World, y Walter Benjamin, «The Artwork in the Age of its Technical Reproducibility», en *Selected Writings*, 4 vol. Cambridge, MA: Harvard University Press, y la revista *Grey Room*, n.º 39, para «The Artwork in the Age of its Technical Reproducibility (primera versión). Los comentarios de Walter Benjamin sobre una «óptica inconsciente» han tenido una considerable influencia en el desarrollo de los estudios visuales contemporáneos. Entre los trabajos más interesantes, véanse también Patricia Ticineto Clough (2000), *Autoaffection. Unconscious Thought in the Age of Teletechnology*, Minneapolis: University of Minnesota Press; Catherine Liu (2000), *Copying Machines: Taking Notes for the Automaton*, Minneapolis: University of Minnesota Press; Scott McQuire (1998), *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, Londres: Sage Publications; Gerhard Richter (2002) (ed.), *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, Stanford: Stanford University Press.
8. *Ibid.* Véase también Thomas Zimmer (2003), «Variables: Notations on Stability, Permeability, and Plurality in Media Artifacts», en *Saving the Image: Art After Film*, Tanya Leighton, Pavel Buchler (eds.), pág. 201-253, Glasgow & Manchester: Center for Photography, Glasgow, Manchester Metropolitan University.
9. Citado en Zimmer (2003), «Variables».
10. *Ibid.*
11. El debate en torno a fantasma, espectralidad y tecnología deriva principalmente de los trabajos de Jacques Derrida, Bernard Stiegler y Giorgio Agamben. Para Derrida, véase «La danse des fantômes: Entrevue avec Jacques Derrida/Ghost Dance: An Interview with Jacques Derrida», de Mark Lewis y Andrew Payne en *Public 2: The Lunatic of Oneldea* (1989); véase también *Specters of Marx* (Nueva York: Routledge, 1994); *Mal d'Archive: Une impression freudienne* (París: Éditions Galilée, 1995); *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1995-96) y Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision* (París: Éditions Galilée-INA, 1996). Para Stiegler, véase *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, trad. R. Beardsworth y G. Collins (Stanford: Stanford University Press, 1998); *La technique et le temps 1: La faute d'Épiméthée* (París: Éditions Galilée, 1994); *La technique et le temps 2: La désorientation* (París: Éditions Galilée, 1996). Para Agamben, véase *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993); *The Man Without Content*, trad. Georgia Albert (Stanford: Stanford University Press, 1999); *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trad. Daniel Heller-Roazen (Nueva York: Zone Books, 1999).
12. Paul Virilio, (1984), *Guerre et cinéma 1: Logistique de la perception*, París: Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile; Paul Virilio (1989), *War and Cinema: The Logistics of Perception*, (trad.) Patrick Camiller, Nueva York: Verso Books.
13. Gilles Deleuze (2005), *Pure Immanence: Essays On A Life*. Nueva York: Zone Books.
14. Luce Irigaray (2002), *To Speak Is Never Neutral*. Nueva York: Routledge.
15. Sandy [Charles] Baldwin, (2010) «"I have animals in me" or pervycamo avatars», documento presentado en la West Virginia University, *Digital Poetry Conference*. No publicado.
16. Martin Heidegger (1998), *Parmenides*, (trad.), André Schuwer. Bloomington: Indiana University Press.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. Carels, Edwin (2012), 'Lightning Sketches,' in *Graphology: Drawing from Automatism and Automation*, Edwin Carels, (ed.), MuKHA (Museum van Hedendaagse Kunst/Antwerpen).

Cita recomendada

ZUMMER, Tom (2012). «Anexos de voz». En: Jamie ALLEN (coord.). «La materia de los medios» [nodo en línea]. *Artnodes*. N.º 12, pág. 54-61. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa].
 <<http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n12-zummer/n12-zummer-es>>
 DOI: <http://10.7238/artnodes.v0i12.1718>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV



Tom Zimmer

Doctor en Filosofía y Ciencias de la Información
 tzummer@risd.edu

Las obras de arte de Thomas Zimmer se han expuesto en todo el mundo. En 2012 se realizó una retrospectiva de sus trabajos en la Facultad de Arte Pacific Northwest, Portland. Ha sido profesor de Brown; Universidad de Nueva York; The New School; Transmedia, Bruselas; Instituto Transart, Linz, Austria, y la Escuela de Arte Tyler de la Universidad Temple. Actualmente es profesor de filosofía de la Universidad Europea de Estudios Interdisciplinarios (EUFIS/EGS), Saas-Fee, Suiza; profesor asociado y director del programa de posgrado de Diseño gráfico / información de la Universidad Estatal de Connecticut Central; y profesor de la División de Estudios de Posgrado y el Departamento de Medios + Digital de la Escuela de Diseño de Rhode Island. También es profesor de doctorado de la Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK), Gante, Bélgica. Es doctor en Filosofía y actualmente vive en Brooklyn, Nueva York.