

Prefacio
a *Filosofía del Diseño,*
de Vilém Flusser (Madrid: Síntesis, 2002)

Gustavo Bernardo ^[1]

En 1926 Roman Jakobson fundaba el Círculo Lingüístico de Praga, cuyos integrantes consideraban el arte una expresión de necesidades humanas básicas. Intelectuales extranjeros, como Edmund Husserl, vinieron a Praga para discutir sus ideas en el Círculo - también conocido como Escuela de Praga.

Un poco antes, nacía, el 12 de mayo de 1920, Vilém Flusser. Vivió su niñez y juventud bajo la frágil paz del Tratado de Versalles en la ciudad que, a la época, era uno de los mayores centros europeos de arte, filosofía, industria y *design*. Su padre, Gustav Flusser, fue profesor de Matemáticas. Su madre hablaba mejor el alemán que el checo. En 1931 Flusser empezó a estudiar en el *Smichovo Gymnasium*; en 1939, cuando ingresaba en la universidad, la invasión alemana alteró toda su vida. Más tarde, Vilém y Edith Barth, su novia desde la niñez, lograron huir a Inglaterra. Su padre, su madre y su hermana murieron en el campo de concentración.

En 1941 Vilém y Edith vinieron para Brasil y se establecieron en São Paulo, donde tuvieron tres hijos. Naturalizado brasileño, Flusser trabajó mucho tiempo en el comercio, mientras proseguía sus estudios autodidactas. Era común encontrarlo en la cola de un banco paulista tan inmerso en sus pensamientos que, cuando llegaba el turno del señor Flusser, él siquiera sabía dónde estaba, ni mucho menos lo que allí estaba haciendo. En muchos momentos de impaciencia jugaba al solitario (cuando se concentraba tanto que no escuchaba a nadie). Utilizaba, a veces, dos pares de gafas al mismo tiempo, pero veía tan sólo por uno de los ojos - desde niño tenía comprometida la visión del otro ojo.

A fines de la década de los cincuenta, Flusser decidió dedicarse a la vida intelectual; su primer artículo se publicó en 1957. Amigos, reconociendo en él excepcional inteligencia y cultura, le invitaron a participar del *Instituto Brasileiro de Filosofia*, impartir clases en la *Escola de Arte Dramática* y colaborar en el *Suplemento Literário* del periódico *O Estado de São Paulo*. A principio de los años sesenta, pasó a enseñar Filosofía del Lenguaje en el *Instituto Tecnológico da Aeronáutica*. En 1963, publicó su primer libro, *Língua e realidade*, defendiendo la tesis de que la realidad cambia de lengua para lengua:

Toda lengua dispone de estructuras y conceptos para significar *realidad*. Por ejemplo, la lengua alemana lo hace por medio del verbo *sein* y la portuguesa por los verbos *ser, estar* y *ficar*. La latina puede prescindir del verbo y articular la *realidad* por medio de la estructura de la frase; lo mismo hace la checa: *hic leo = zde lev*. La hebraica no tiene ni verbo ni estructura significando *realidad*, pero tiene la forma *iech*, se asemeja a *há, there is*

y es gibt. La realidad es, por lo tanto, algo distinto de lengua para lengua [2].

En 1964 publicó en la *Revista Brasileira de Filosofia* un artículo titulado "A crise da Ciência" que partía de la concepción de Husserl e iba hacia un poco más adelante, llamando la atención crítica de su comunidad académica. Escribía él: "La ciencia se viene automatizando y por lo tanto viene transformando a científicos en sus propias herramientas". En 1967, fue nombrado profesor de Filosofía de la Ciencia en la *Universidade de São Paulo*. En el mismo año, durante seis meses representó Brasil, con el apoyo del Itamaraty, haciendo conferencias sobre la filosofía brasileña por Estados Unidos y Europa.

En 1972 volvió a Europa, quedándose un tiempo en Merano, en Italia, hasta establecerse en Aix-en-Provence y después en Robion, en Francia. En las décadas de los setenta y ochenta, se publicaron sus ensayos en las revistas *Artforum*, *Main Currents* (Nueva York), *Leonardo* (Berkeley), *Kunstforum International* (Colonia), *European Photography* (Göttingen), *Merkur* (Munich), *Spuren* (Hamburgo), *Design Report* (Frankfurt), *kultuRRvolution* (Bochum), *Zeitmitschrift* (Düsseldorf), *Arch+* (Berlín), *Prostor* (Praga), *Communication et langages*, *ThéâtrePublic* (París), entre otras. Escribía en cuatro lenguas - alemán, portugués, inglés y francés -, muchas veces traduciendo y retraduciendo su propio texto. De sus cerca de treinta libros, la mayoría publicada en alemán, el más conocido es *Für eine Philosophie der Fotografie*, publicado por *European Photography* en 1983, reeditado ocho veces en Alemania y traducido a catorce lenguas, incluso al chino, al turco y al japonés [3].

En 1991 fue invitado a proferir conferencia sobre el tema "Cambio de paradigma", en el Instituto Goethe de Praga. Como volvía a su ciudad natal, se entusiasmó a tal punto que alternó el checo, el alemán y el portugués sin darse cuenta. Al día siguiente, el 21 de noviembre, él y Edith hacen una merienda en el bosque en el cual solían ir cuando eran niños. Al salir en coche en medio de una fuerte neblina, un camión blanco colisiona con su auto. Edith sobrevive, pero Vilém Flusser muere en el accidente.

De la formación praguense, Flusser trajo tres fuertes influjos: el marxismo, el formalismo y el filósofo español Ortega y Gasset. Reconociendo en sí mismo una fuerte base marxista, la distingue, sin embargo, de la de los contemporáneos brasileños, por vivirla más intensamente (su padre fue miembro activo del partido socialista) y por criticarla muy rápidamente. Un auténtico marxista tendría razón en decir que Vilém Flusser nunca habría sido en realidad marxista, "pero tendrá igual razón aquel que, desconociendo el poder persuasivo y la belleza interna del marxismo, asegure que siempre he sido y aún soy marxista" [4]. El formalismo, representado por la Escuela de Praga, por el Círculo de Viena y por Wittgenstein, le atrajo no por el rigor o por la ruptura con el historicismo, sino por el misterio que, paradójicamente, evocaba: "En la época de los falsos misticismos vociferantes y ululantes de las poses de los pseudorrománticos, pseudogriegos y pseudogermanos, uniformados o no, que llenaban el aire entre dos guerras, este camino abierto por el análisis (sobre todo lingüístico) rumbo a lo inarticulable era como un soplo de verdadera religiosidad". Encuentra el existencialismo y relee a Nietzsche, que lo habría marcado

profundamente, "haciendo que no me hubiera disuelto en la banalidad, después del naufragio y del destierro" [5]. Sintetiza los influjos y las lecturas apoyándose en la fenomenología de Edmund Husserl y en la lección de Ortega: la gentileza del filósofo está en la claridad de lo que escribe.

Vilém siempre escribió tecleando directamente la máquina manual. En otro momento preguntaba: ¿por qué las máquinas de mecanografiar hacen "click", en lugar de deslizar suavemente como las ideas deberían hacerlo? La pregunta revela su proceso de volcarse sobre sus propios gestos y mirar su propia mirada. Máquinas de mecanografiar hacen "click", máquinas en general tartamudean, es decir, funcionan a saltos porque todo lo que se encuentra en el mundo y el propio mundo tartamudean y viven a saltos. Demócrito ya sospechaba de ese hecho, pero hasta Planck nadie había sido capaz de probar que todas las cosas cuantifican, es decir, "cuentan". Números, y no letras, corresponden al mundo, que se encuentra abierto al cálculo de las probabilidades pero no a la descripción. Números abandonan el código alfanumérico a favor de nuevos códigos, como el digital, y empiezan a alimentar ordenadores. Letras, si quieren sobrevivir, deben simular números - eso porque máquinas de mecanografiar, como el pensamiento y el mundo abarcado por el pensamiento, hacen *click* [6]. El mundo, entonces, no es lógico, como lo quería Hegel, sino número; no es hecho, sino posibilidad, es decir, probabilidad. Pensar exige menos a describir que saltar sobre campos, menos una tesis que el ensayo, menos a un silogismo complejo que el aforismo provocador. El mundo como un conjunto de puntos sin puntos centrales puede percibirse como una ficción, como modelo o proyecto de mundo.

Ortega y Gasset ya había intentado escapar de las cristalizaciones idealistas de la fenomenología, suponiendo que debería interesarnos menos la *res cogitans* que la *res dramatica*: el mundo implica su modo de darse o de hurtarse. Proviene de esa concepción la conocida frase: "Yo soy yo y mis circunstancias" [7]. Ortega quiso con ello decir que sólo desde mis circunstancias puedo captar a mi yo, un yo esquivo, que deviene por medio del diálogo ininterrumpido con las circunstancias. En ensayo sobre máscaras, Vilém Flusser radicaliza ese diálogo, recordando que somos nudos (*knots*) de relaciones sin ningún núcleo - ningún espíritu, ningún *yo*, ningún *self*, nada que nos identifique. El *yo* sería el punto abstracto en el cual relaciones concretas se cruzan y por las cuales empiezan. Nos identificaríamos con esos *nudos* como un cuerpo, un organismo, una *psyche* o una persona - sin embargo, mejor sería decir: como una máscara. Pero no se trata tan sólo de sustituir el concepto *yo* por la idea de una máscara que aquel *yo* pasa a llevar, pues seguiría presuponiendo una especie de *hard I* subyacente a la máscara superficial. El *yo* no es tan sólo aquel que viste la máscara, sino también un *designer* de máscaras para los demás. Luego, el *yo* realiza a sí mismo cuando baila con su máscara y cuando el *yo*, junto con otros, dibuja máscaras para los demás; el *yo* no es tan sólo aquel para el cual se dice "tú", sino también aquel que dice "tú" [8].

Las aproximaciones que Flusser promueve entre los campos del arte y de la técnica producen una especie de "ficción filosófica". Esa ficción filosófica, más que un estilo, es un modo de pensar y de encontrarse en el mundo, como está claro en los ensayos de este volumen, que traduce los trabajos de *Vom Stand der*

Dinge (De la situación de las cosas) y afía de cinco artículos retirados de *Dinge und Undinge* (Cosas y no cosas). Martin Pawley, presentador de la edición británica, entendió que el conjunto lanza una filosofía del *design*. El mundo de las artes y el mundo de la tecnología, separados desde el Renacimiento, se reencuentran en el *design* moderno que, aun sobrecargado de la ideología del progreso, admite estrecho espacio de invención, subversión e ironía. Ese espacio, sin embargo, además de estrecho es traicionero, en la medida que el valor se vuelve abstracción remota. El bolígrafo de plástico de por sí tiene coste prácticamente cero, su valor pasa a medirse por el *design* - por lo que designa. El trabajo, para Marx fuente de todo valor, se vuelve inaprehensible en el momento en que la automatización sustituye las ya obsoletas cadenas de montaje. Los valores se dislocan, en última instancia, devaluados:

Por el hecho de que la palabra *design* nos hace conscientes de que toda la cultura es trapacería, de que nosotros somos trapaceros que han sido engañados, y de que involucrarse con cultura implica decepción consigo mismo. En verdad, una vez la barrera entre arte y tecnología se haya derribado, una nueva perspectiva se abre, dentro de la cual se crean *designs* más y más perfectos, se escapa cada vez un poco más de la propia circunstancia y se vive más y más artísticamente (con belleza). Pero el precio que pagamos por eso es la pérdida de la verdad y de la autenticidad [9].

Los misiles utilizados en la Guerra del Golfo, por ejemplo: son buenos y elegantes para lo que se destinan, de cierta manera productos del arte contemporáneo, ese arte que salió de los museos y se esparció por el cotidiano, en las vallas publicitarias, en los paneles escolares, en los centros comerciales, en las guerras. El hecho que los usuarios de los misiles hayan sido muertos representó tan sólo un reto a los *designers* para volverlos aún mejores, o sea, para proyectar misiles que mataran a los asesinos de los primeros asesinos a asesinarse - eso es lo que según Flusser [10] se llama progreso. Estar en contra la guerra implica volverse un *antidesigner*, rechazando la estetización y la enajenación de la existencia. En sus palabras, "todas las cosas que son buenas para alguna cosa son pura Maldad" [11]. El primado de la funcionalidad intenta instaurar el reinado de la pura bondad, de las cosas que serían todas buenas para algo, como sillas proyectadas para sentarse bien y misiles dibujados para matar mejor. Bien, eso es lo absurdo. El proyectista de munición especial, la que mata mejor, más rápido y con mayor sufrimiento, se alegraría con su proyecto y entonces conmemoraría con su familia en Disneylandia - como nos acuerda el narrador de la novela de Arturo Pérez-Reverte, *Territorio comanche*:

La bala retozona del 5.56, esa misma que hace zigzag y en vez de salir por ahí sale por allá o hace estallar el hígado, se comporta así porque un brillante ingeniero, hombre pacífico donde los haya, quizá católico practicante, aficionado a Mozart y a la jardinería, pasó muchas horas estudiando el asunto. Tal vez hasta le dio nombre - *Bala Louise*, *Pequena Eusebia* - porque el día que se le ocurrió el invento era el cumpleaños de su mujer, o su hija. Después, una vez terminados los planos, con la conciencia tranquila y la

satisfacción del deber cumplido, el asesino de manos limpias apagó la luz en la mesa de proyectos y se fue a Disneylandia con la familia [12].

Este proyectista es el prototipo del funcionario fascinado. Fascinado como el reportero que entrevistaba al piloto saltando del helicóptero al volver de la misión de combate contra el Iraq y, de pronto, percibe que las armas de la aeronave apuntan hacia él: como el piloto aún no había retirado el casco responsable del comando de los armamentos, hacia donde su cabeza electrónica se direccionaba, se volvía el cañón de las armas - el orden de *atira* podría darse por el guinar de un ojo. De hecho, es fascinante; ¿pero de quién, la responsabilidad? ¿Del piloto? ¿Del presidente de Estados Unidos de América? ¿Del científico? ¿Del *designer*?

En Nuremberg, tras la Segunda Guerra, se encontró una carta de un industrial alemán a un oficial nazi, disculpándose por fallos en la construcción de su cámara de gas: en lugar de matar a millares de personas de una sola vez, mataba tan sólo a centenas de personas cada vez. El episodio demostraba sin duda alguna: "a) no hay más normas que se apliquen a la producción industrial; b) no hay más la idea del autor individual de un crimen; c) la responsabilidad se diluyó tan completamente que nos encontramos en una situación de total irresponsabilidad frente a los actos resultantes de la producción industrial" [13]. Flusser no piensa la cuestión de la responsabilidad en los términos de los grandes agentes de la historia; no le interesan Himmler, Hitler, Eichmann o Goering, sino el sujeto común que los permitió y que los permite - y, si lo hizo, fue porque así lo quiso.

Él ve las casas contemporáneas como queso suizo, es decir, llenas de agujeros que no se perciben de ese modo. Por esos agujeros, el *design* contemporáneo diseña a la vez la sumisión voluntaria y la posibilidad de la experiencia futura. Las casas diseñan a la vez intimidad y subjetividad tan protegidas como amenazadas. El muro de Berlín y la Gran Muralla de China representan el miedo de que nuestro corazón o el de la patria sean contaminados por malos espíritus, siempre del lado de fuera pero siempre demasiado cerca. Las casas queso tienen agujeros en las paredes: ventanas y puertas. Ventanas, de acuerdo con los griegos antiguos, serían *theoria*: el lugar por donde percibimos las cosas sin peligro y también sin experiencia. Puertas serían agujeros en la pared para que se entre y se salga. Pero hay muchas más puertas y ventanas que lo que supone la vana ciudadanía: el hilo del teléfono llega a través de la pared; la televisión toma el lugar de la ventana y la puerta se abre de par en par, por el garaje, con el coche. La noción un-hombre-un-castillo se viene derruyendo como si fuera hecha de cartas, sopladas por el viento de la comunicación a través de las grietas de las paredes. Lo que es necesario, dirá Flusser mucho antes de la red virtual que llamamos Internet, son los cables de doble dirección: una casa creativa debería ser el núcleo de una red interpersonal [14]. Sin embargo, eso también es peligroso: los cables favorecen la formación de masas más fácilmente observables y controlables, los cables pueden ser fascistas y no dialógicos - como televisión, no como teléfono. En ese peor escenario, casas pueden ser las esquinas congeladas de un inimaginable totalitarismo. Luego, arquitectos y *designers* deben providenciar

una red de cables reversibles.

De ese juego, la jugada más difícil es traer la indeterminación al habla, sin falsificación. Eso tal vez se exprese en el homenaje que Vilém Flusser hizo al filósofo austriaco en el ensayo "La arquitectura de Wittgenstein". La metáfora del *Tractatus* como pequeña casa escondida en el paisaje monumental de los textos y escondiendo, a su vez, un abismo, sintetiza su propio pensamiento:

La casa de Wittgenstein se localiza en un suburbio de aquella ciudad cuya plaza central está dominada por las torres de la catedral de Santo Tomás de Aquino. Los pequeños y modestos pilares de la casa de Wittgenstein apoyan unos a otros según el mismo método lógico filosófico de los pilares de la catedral que se apoyan entre sí mismos. Pero parece existir un mundo de diferencias entre la catedral y la pequeña casa: la catedral es un navío que señala hacia la dirección del cielo, y la pequeña casa, una trampa que señala hacia la dirección de un abismo sin fondo. Pero, cuidado: ¿podría Thomas de Aquino haberse equivocado al decir, después de su revelación, que todo lo que él había escrito antes era como paja? ¿El cielo sobre la catedral no podría ser el mismo hoyo negro que el abismo bajo la pequeña casa? ¿La pequeña casa de Wittgenstein no podría ser la catedral de nuestros días? Y aquellos espejos, cuyas imágenes reflejan simultáneamente uno y otro, ¿no podrían ser ellos nuestro equivalente de las ventanas con *vitraux*? El paisaje retratado en ese ensayo, no hace falta decírselo, es una metáfora. ¿Es posible identificarla a Viena? ¿Y es posible para cualquiera que entre en la pequeña casa de Wittgenstein, en aquel improbable lugar, discernir una huella de lo increíble? Sobre lo que no podemos hablar nosotros debemos experimentarlo en silencio [15].

La oposición entre la escolástica de Aquino y el pensamiento lógico-abisal de Wittgenstein no lo hace elegir uno u otro, sino promover una conversación radical, como lo hará también haciendo conversar el pensamiento científico con la vida artística. Esa conversación se asemeja, en Flusser, a la ironía especialmente fina. Él elige, por ejemplo, comentar la condición artística por el gesto de fumar pipa, buscando sorprender el fenómeno según el ángulo de Magritte: al fin y al cabo, *esta* no es una pipa.

En el Occidente, para él, el arte se habría convertido en trabajo que se vuelve hacia una obra final. Esta conversión hace del arte el tipo supremo de trabajo, porque de él se espera que sea *creativo* y produzca obras *nuevas* y *originales*. Estas funciones, para el filósofo secundarias, dificultan percibir la esencia del gesto artístico, que sería la de depurar la sensibilidad. El gesto de fumar pipa implica posibilidad de ritual en la medida de la gratuidad que devuelve al fumador, artista y sacerdote la vivencia íntima de sí mismo. Sin embargo, el arte se presenta con finalidades nobles - "crear" y "comunicar" - que esconden su esencia gratuita y absurda. De modo equivalente, las diferentes ideologías religiosas explican sus ritos ocultando su esencia gratuita e igualmente absurda. Tan sólo el gesto de fumar pipa puede mostrar a las

claras su absurdidad, "justo porque sigue siendo profano y permite por eso reconocer lo absurdo como la esencia de lo sagrado". Es necesario aún distinguir, por prosaico que parezca, fumar pipa de fumar cigarrillo. Fumar pipa implica preparación del humo y de la pipa a la cual sigue nueva preparación de la pipa y del humo. Fumar cigarrillo implica sacar un cigarrillo de su cigarrera, encenderlo y hacer una pose; no hay rito, sino compulsión. Lo esencial de la vida ritual, sagrada o mágica es el abrirse a la vivencia religiosa por medio de gestos estéticos y por lo tanto absurdos. Entendiendo esta dimensión a partir de un acto tan vulgar y profano como el de fumar una pipa, se percibe cómo cada uno de nosotros es un artista, un monje y un profeta. Diciéndolo de otro modo: la entrega sin reservas, por el gesto, al gesto mismo, constituye la esencia del artista, del monje, del profeta y del filósofo [16].

Del gesto cotidiano de fumar pipa, Flusser puede pasar al gesto emblemático del fotógrafo, observándolo como condensación de la propia filosofía: en contraste con los demás gestos, no se destina a cambiar el mundo o a comunicarse con los demás, sino a contemplar y a fijar, formalizando, lo contemplado. Equivale a lo que los pensadores antiguos entendían por *theoria*: contemplar para formular. El fotógrafo busca una situación y el mejor ángulo para captada. El ángulo se impone por la forma de la situación, o sea, el artista debe dejarlo ocurrir. El fotógrafo elige, por ejemplo, un fumante de pipa como su objeto, intentando captar el humo que escapa de la pipa - pero de pronto se impresiona con la expresión de quien fuma. Se desarrolla dupla dialéctica entre el objetivo y la situación, de una parte, y los diferentes puntos de vista sobre la situación, por otra: "El gesto de fotografiar, que es un movimiento en busca de la posición y que revela una tensión tanto interna como externa, la cual empuja a la búsqueda, viene a ser el movimiento de la duda. Observar el gesto del fotógrafo bajo ese aspecto significa atender al desarrollo de la duda metódica. Y ése es el gesto filosófico por antonomasia" [17].

La búsqueda del fotógrafo implica una serie de procesos decisorios abruptos, circunstancia que lo coloca en lugar inusitado en el mundo de los aparatos y de los funcionarios fascinados. En la industria automotiva el trabajador se convierte en función de la máquina, lo que provoca la pérdida de su dignidad. En el gesto de fotografiar, por el contrario, el fotógrafo necesita adaptarse al aparato, no implica autoenajenarse. El fotógrafo es sorprendentemente libre - libre de la cadena de montaje, libre de las caballerizas de las oficinas, libre de funcionar como mera función del aparato que manipula - y no lo es a pesar de, sino justo en razón de la determinación temporal del instrumento que maneja. El fotógrafo amateur, turista en Líbano o mamá en la fiesta del benjamín, aún puede pensar que fotografía la realidad, que no la observa ni la modifica. El fotógrafo profesional, sin embargo, siente a cada vez la extraña sensación de ser testigo, fiscal, defensor, promotor y juez, lo que es tan estimulante como peligroso: los *papparazi* y sus víctimas que lo digan. Por eso el fotógrafo intenta sorprender su motivo en un momento de inadvertencia para transformarlo en un objeto. Odia la pose o busca moldear a su modelo en pose inusitada. Se da cuenta de que fotografiar es un falso diálogo, se hace una trampa con el motivo. Se da cuenta de que el gesto de fotografiar es tan filosófico como artístico: no se puede elegir una posición, un

ángulo, un punto de vista, sin manipular la situación. Observar una situación, hacer *theoria*, implica manipular lo que se observa y cambiar el objeto observado. Por eso, también, el gesto de fotografiar refleja, hoy, el límite de la ciencia y del propio pensamiento.

El gesto de fotografiar lo hace volver al gesto de escribir, cuando afirma: "Es falso decir que la escritura fija el pensamiento" [18]. Escribir sería, antes, una manera de pensar, una vez que no hay pensamiento que no se articule por medio de un gesto; antes de su articulación el pensamiento es virtualidad, es decir, nada. No se puede pensar antes de hacer ciertos gestos. Tener ideas no escritas, no expresadas, significa nada tener. Quien asegura que no consigue expresar sus pensamientos está diciendo que no piensa. Importa el acto de escribir, todo lo demás es un mito vacío. *Le style, c'est l'homme*, como se dice. O: *scribere necesse est, vivere non est*.

En esa dimensión, simultáneamente trágica y libertadora, el escribir se vuelve un compromiso con el enigma. El filósofo y escritor Vilém Flusser repudiaba cualquier intento de resolver los enigmas primordiales, considerándolo especie de *hybris* arrogante. Al contrario, su proyecto siempre fue el de proteger al enigma. Por eso, no aproximaba la filosofía de la literatura para embellecer aquélla o valorizar ésta, sino, sobre todo, por considerar fundamental no disminuir el territorio de lo impensable. Su proyecto, por lo tanto, camina a contracorriente de la Modernidad que intenta transformar toda la Naturaleza, incluso a sí misma, en Objeto de un Sujeto Omnipotente - tanto que puede exterminarse a sí mismo, como especie, varias veces. En ese sentido, el filósofo de la ficción filosófica procuraba un verso exitoso:

¿Qué significa, entonces, un verso bien exitoso? Significa un enriquecimiento de la lengua, pero de ningún modo un empobrecimiento de lo inarticulable. La lengua se expandió, pero el caos no disminuyó. La poesía aumenta el territorio de lo pensable, pero no disminuye el territorio de lo impensable [19].

Los ensayos de *Filosofía del diseño: la forma de las cosas* producen versos exitosos, porque enriquecen la lengua pero no empobrecen lo inarticulable; aumentan el territorio de nuestro pensable, pero nos dejan la necesidad de pensar más allá - siempre más allá, como si quisiéramos constituirnos en horizonte.

Notas

1 Gustavo Bernardo es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidade del Estado de Río de Janeiro y autor del ensayo *A dúvida de Flusser* (São Paulo: Globo, 2002).

2 Flusser, Vilém (1963): *Língua e realidade*. São Paulo, p. 128.

3 Hay una versión en español: *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas, México, 1990.

4 En Ladusans, Stanislavs (1976): *Rumos da filosofia atual no Brasil: em auto-retratos*. Loyola, São Paulo, p. 497.

5 En Ladusans, Stanislavs: obra citada, p. 498.

6 "¿Por qué tabletean las máquinas de escribir?", p. 73.

7 En San Martín, Javier (1998): *Fenomenología y cultura en Ortega: ensayos de interpretación*. Tecnos, Madrid, p. 123.

- 8 "Chamanes y bailes con máscaras", p. 125.
- 9 "Acerca de la palabra diseño", p. 23.
- 10 "La guerra y el estado de las cosas", p. 37.
- 11 "La guerra y el estado de las cosas", p. 37.
- 12 Pérez-Reverte, Arturo (1994): *Territorio comanche*. Ollero & Ramos, Madrid, p. 58.
- 13 "¿Ética en el diseño industrial?", p. 79.
- 14 "Con más agujeros que un queso suizo", p. 97.
- 15 "Arquitectura wittgensteiniana", p. 91.
- 16 Flusser, Vilém (1994): *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Versión castellana de Claudio Gancho. Editorial Herder, Barcelona, p. 176-177.
- 17 Flusser, Vilém (1999): *A dúvida*. Relume Dumará, Río de Janeiro, p. 107.
- 18 Flusser, Vilém: obra citada, p. 37.
- 19 Flusser, Vilém: obra citada, p. 68.

Fonte: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arq104.htm> [Acesso: 28/04/2009]