

Una imagen es, entre otras cosas, un mensaje: tiene un emisor y anda en busca de un receptor. Esta búsqueda es una cuestión por el transporte. Las imágenes son superficies. ¿Cómo se puede transportar superficies? Eso depende de los cuerpos, sobre cuyas superficies han sido encomendadas las imágenes. Si estos cuerpos son paredes de cuevas (como en Lascaux), entonces éstos no son transportables. En tales casos, los receptores tienen que ser transportados hacia las imágenes. Existen cuerpos portadores de imágenes que se pueden transportar de un modo más cómodo como, por ejemplo, los retablos de madera y los cuadros al óleo. En tales casos se puede emplear un método mixto de transporte: se transportan las imágenes a un sitio de reunión –como una iglesia o una exposición–, y luego se transporta a los receptores hacia allá. De cualquier forma, tales casos permiten también otros métodos: un individuo puede adquirir (comprar, robar, conquistar) un cuerpo portador de imagen de este tipo que es transportable y, de esa manera, transformarse en el receptor exclusivo del mensaje. Hasta hace poco se ha inventado algo nuevo: las imágenes incorpóreas, las superficies “puras”, y todas las imágenes precedentes admiten ser traducidas (recodificadas) en este tipo de imágenes. En este caso, los receptores no tienen que ser más transportados: Ese tipo de imágenes pueden multiplicarse arbitrariamente y ser enviadas a cada receptor individual, donde sea que éste se encuentre. La cuestión por el transporte es, de todos modos, algo más complicado que lo que aquí se ha descrito: De este modo, las fotografías y las películas son fenómenos de tránsito que se ubican entre los cuadros al óleo y las imágenes incorpóreas. No obstante, la tendencia es clara: Las imágenes devienen cada vez más transportables y los receptores cada vez más inmóviles.

Esta tendencia es, en principio, lo característico de la actual revolución de la cultura: Todos los mensajes (las informaciones) pueden multiplicarse y ser enviados a un receptor inmóvil. Se trata, por tanto, efectivamente, de una revolución cultural y no únicamente de una técnica nueva. Para mostrar esto, debemos comparar tres situaciones de imágenes, unas con otras. Una imagen de un toro en una cueva, una imagen expuesta ante el taller de un pintor y una imagen dispuesta en la pantalla de la televisión de un dormitorio.

La cacería del toro es de una vital importancia. Uno no la debería practicar de una forma ciega (como lo hace quizás un chacal). Se la tendría que considerar desde fuera (desde la subjetividad) y orientarse según lo que se haya visto. De ese modo, se cazaría mucho mejor. Solo que, lo visto es huidizo: ha de ser fijado en una pared rocosa y de forma tal que, también, otros puedan orientarse en ello. La imagen del toro en la pared rocosa es un conocimiento que queda fijado, una vivencia fijada, una valoración fijada, y es un modelo para el intersubjetivo conocer, vivenciar y valorar futuro, para la futura cacería de toros. Es una “imagen” en el sentido más propio de esta palabra. No tiene ningún sentido pensar en algo así como un transporte de esta imagen: los receptores, digamos, el clan, tienen que reunirse alrededor de la imagen, para practicar, respecto de la imagen, la futura cacería, por ejemplo, danzando.

El pintor ha aprendido a codificar sus vivencias, conocimientos y valores en superficies coloridas. Este código ha sido transmitido, al igual que el del alfabeto y el de los tonos musicales, de generación en generación: El pintor nada en una historia. Se esfuerza en su espacio más privado, de incluir en este código general e intersubjetivo lo suyo más específico (sus propias vivencias, etc.). Por medio de estos “ruidos” es como se enriquece el código. Esta es su contribución a la historia. Una vez que de alguna manera está lista la imagen producida –y muy

perfecta no puede ser, porque tanto el código como también el material se resisten a la perfección-, tiene que ser transportada desde lo privado hacia lo público, para poder penetrar en la historia. El maestro pintor instala su cuadro delante de su casa en la plaza del mercado, para que los que pasen por ahí lo critiquen, es decir, para que puedan constatar el valor de la imagen en un doble sentido: una vez, en el sentido de su aplicabilidad para la historia futura (valor de cambio) y, la otra, en el sentido de su grado de perfección (valor propio). El pintor pinta cuadros, porque está comprometido con la historia, a saber, en hacer público lo privado. De ello y para ello vive.

Para poder administrar a una sociedad compleja, como lo es la de la época posindustrial, se tendría que poder prever su comportamiento. El método adecuado para esto es prescribir su modelo de comportamiento. Las imágenes son, como reconocemos en la situación de las cuevas, buenos modelos de comportamiento. Ellas tienen la ventaja adicional que funcionan también como modelos de conocimiento y de vivencia. De forma que, la administración instala especialistas para fabricar este tipo de imágenes. Junto a estos especialistas se separan otros especialistas, que transportan las imágenes a la sociedad o que dimensionan el grado de efectividad de las imágenes. Estos especialistas no son los emisores verdaderos, sino los funcionarios de la emisión.

El cazador paleolítico gatea por la casi inaccesible, oscura y misteriosa cueva, para “poder llegar a sí mismo” desde lo abierto de la tundra. El busca y encuentra allí imágenes, que le permiten no perderse en la tundra. Allí en lo misterioso, y junto con los demás, puede orientarse con las imágenes. De ese modo el mundo cobra sentido para él; en primer término, son las imágenes, el cómo titilan a la luz de la antorcha en la pared rocosa, las que hacen de él un cazador, ellas son la revelación de sí mismo y del mundo, son “sagradas”.

El burgués de la ciudad sale de la privacidad de la casa y se dirige a la plaza del mercado —o en general, a un espacio público como la iglesia-, para tomar parte de la historia. Anda en busca de publicaciones y, entre ellas, también, de imágenes. Cada publicación reclama por una crítica suya, lo que significa, por una integración en las informaciones históricas por él almacenadas. Cuánto más difícil es esta integración, cuánto más “original” es la publicación, tanto más interesante es ella también. Y cuánto menos original es, tanto más cómodamente puede tener lugar su integración. Ese es el criterio de toda crítica de información, también de aquella de las imágenes. Si el ciudadano quisiera enriquecerse, entonces comprará un cuadro original y lo llevará a casa, para poder elaborarlo desde allí. Las informaciones que son almacenadas en él —es decir, él mismo- se modifican por esto. No obstante, si quisiera evitar el sacrificio de la compra, se puede conformar con atrapar la información de la imagen en lo pasajero. Ese es el riesgo del pintor, pues vive siempre de estos sacrificios.

El funcionario posindustrial (hombre o mujer) y los hijos del funcionario se dejan irrigar por las imágenes de las pantallas. Y puesto que la así llamada “libertad” [tiempo libre] —el tiempo aparentemente sin ninguna función- se hace cada vez más grande, asume esta irradiación dimensiones cada vez más grandes y de muestra como funcionalmente efectiva. El funcionario que en apariencias no estaría funcionando —por ejemplo, el empleado público estirado cómodamente en una silla, y transformado en un objeto- es programado para ello por imágenes, para funcionar de una manera específica como productor y consumidor de cosas y de visiones. Con esto, las imágenes se hallan de tal manera programadas, que reducen al mínimo toda crítica del receptor. Para lograr esto, existen diversos métodos; por ejemplo, una inflación de la imagen, que imposibilita cualquier elección, o una aceleración de la secuencia de las imágenes. Para el receptor

no es viable, querer interrumpir la irrigación mediante la desconexión del aparato, para convertirse de objeto en sujeto. Pues, de este modo abandonaría él su función y se separaría de la sociedad.

Observando más cercanamente las situaciones comparadas unas con otras, uno se lamenta que en todas ellas tres se haya hablado de “imagen”, ya que en cada situación la palabra tiene un significado completamente diferente. En el primer caso, imagen significa una revelación que se conseguida mediante un retirarse del mundo de la vida. En el segundo caso, quiere decir una contribución privada a la historia pública, la cual exige ser elaborada por otros. En el tercer caso, significa un método para programar el comportamiento de los funcionarios de la sociedad pos-industrial. Solo que, es inevitable tener que hablar en los tres casos de “imagen”, y esto no sólo porque el significado pre-histórico e histórico de “imagen” resuena en la significación actual –pos-histórica. Las imágenes que brillan en las pantallas guardan en sí mismas restos de la sacralidad prehistórica y del compromiso histórico y, ciertamente, tanto en el sentido político como en el sentido estético del término. Es justamente eso lo que hace tan difícil el juzgar acerca de la situación del presente.

Existe la tendencia de confundir la recepción de las imágenes de la pantalla con aquellas imágenes de la cuevas: como si las nuevas imágenes nos empujasen hacia atrás, hacia una situación prehistórica, por lo no crítica, y estuviesen por esto mismo despolitizadas. Y existe, a su vez, aquella otra tendencia de confundir esta recepción con aquella otra de las imágenes que son expuestas: como si las nuevas imágenes fuesen, todavía, emisiones de gente comprometida política y estéticamente, sólo que no se trataría más de originales para comprar sino que ahora serían múltiples de acceso general. Cada una de estas dos tendencias lleva a un enjuiciamiento diferente de la situación; la primera, a uno pesimista, la segunda a uno optimista. Ambas son un equívoco. Nosotros tenemos que intentar juzgar acerca de la situación actual a partir de sus propias características, si es que no hemos de perder de vista, en ello, también, los significados precedentes de “imagen”. Solo entonces llegaremos quizás a la conclusión de que: Del igual modo a como son transportadas actualmente las imágenes, han de cumplir también con la recién mencionada función de programas de comportamiento: ellas tienen que transformar a sus receptores en objetos, y tal es también el propósito que hay detrás de este transporte. Pero el método de transporte actual no se corresponde necesariamente con la técnica de los nuevos medios, sino en verdad sólo con el propósito que existe detrás de ella. Los medios pueden ser conectados igualmente de otra forma – e incluso, quizás, de un modo más efectivo: no como madejas (Bündel), que vinculan a un emisor con un sinnúmero de receptores, sino como redes que vinculan a los emisores individuales, los unos con los otros, a través de los cables reversibles – y, por tanto, no según el modo de la televisión, sino por el de la red telefónica. Las imágenes no tienen que emitirse sobre la base de ninguna necesidad técnica, sino que también pueden ser enviadas lo mismo de aquí para allá como a la inversa. La situación actual de las imágenes ha de ser vista, por lo mismo, sólo, como una posibilidad técnica entre otras.

La intención detrás del transporte de la imagen, como está sucediendo en la actualidad, es en verdad poderosa, pero no insuperable. Por todos lados se muestran planteamientos dirigidos a una transformación, una conmutación en el transporte de las imágenes, sobre todo en el ámbito de las imágenes computacionales. Allí podemos observar, cómo es que las imágenes son enviadas de un emisor a un receptor, para ser elaboradas y reenviadas por éste de vuelta. Estos planteamientos (Ansätze) dirigidos hacia una conmutación (Umschaltung) nos muestran cómo es que es técnicamente posible pasarse por alto la intención que existe detrás de la actual conexión

(Schaltung). Estos planteamientos muestran que es posible, técnicamente, abolir al “poder” político, económico y social.

Si esta conmutación fuese exitosa, el concepto de “imagen” conseguiría un cuarto y nuevo significado. Se trataría, ahora, de una superficie incorpórea, sobre la cual podrían proyectarse los significados a través de la colaboración de muchos participantes. Con ello, sin embargo, se habrían de “suprimir”, también, los significados precedentes de “imagen”, en otro nivel nuevo. La imagen seguiría estando presente y, en general, accesible, se mantendría como un múltiplo cómodo y transportable. Habría recuperado, nuevamente, su potencial político, epistemológico y estético, como lo tuviera en aquella época en la que los pintores eran sus fabricantes. Y quizá, incluso, se vendría a recuperar algo de su original carácter sacro. Todo esto es en la actualidad técnicamente posible.

Lo dicho no vale únicamente para las imágenes, sino que es significativo para la futura existencia en general. Así como están hoy conectadas los nuevos medios hacen de las imágenes modelos de comportamiento y de los hombres objetos, sin embargo, ellas podrían ser conectadas (geschaltet werden) de otra forma y, en consecuencia, transformar las imágenes en soportes de significado y a los hombres en proyectores comunes de significado.