

El Status de las imágenes [Bilderstatus; 1991] V. Flusser, Medienkultur. Cap. V [69- 82]

Supongamos que uno quisiera intentar explicar a un hombre de Lascaux y a otro de la Florencia de los Medici, que algunas de las imágenes de nuestro tiempo se mueven. Esto llevaría a malentendidos. El hombre de Lascaux opinaría que, tales imágenes se pasean de caverna en caverna. Y el florentino afirmaría que sus imágenes también se mueven, desde el momento en que ya se había comenzado a pintar sobre óleos en lugar de las paredes de los cuartos. Por lo mismo es que, tendríamos que agregar que los marcos de las imágenes del presente se han mantenido casi tan inmóviles como otrora y que, en este sentido literal, su status no se ha modificado de manera considerable: estos han seguido siendo, en adelante, objetos. Lo que se ha puesto en movimiento es el escenario visible en el cuadro: no más la escena rígida, sino el proceso que se mueve. En donde el hombre de Lascaux tendría que concluir que, en nuestras imágenes se mueven sombras tal como las que se vendrían a producir a causa del fuego en sus cavernas. Habría que explicarle a él que, nuestras imágenes son coloridas y que no solamente se mueven a lo largo de la superficie de las paredes, sino que también parecen surgir desde el interior de las rocas y retornar a ellas. El florentino opinaría luego, quizá, que tales imágenes son, en verdad, ventanas. A esto tendríamos que responder que, en tales imágenes –como en la ventana- no sólo se mueve el panorama observado sino también los ojos que la miran, los cuales pueden introducirse dentro de este panorama o bien, guardar la distancia de él.

Para agrandar aún más la confusión que se ha producido con esto, uno podría agregar, también, que tales imágenes en movimiento suenan. Lo primero que sucedería es que, ambos, el hombre de Lascaux y el florentino, entenderían el asunto de manera tal que, pensarían que en el transporte de tales imágenes, sea esto de caverna en caverna o de iglesia en iglesia, ellas castañetean. Más tarde, supondrían éstos que las sombras en movimiento murmullan desde el misterioso reino de las sombras. Habría que aclararles que las figuras en movimiento de las imágenes hablan, ríen y cantan, sonando; que el relámpago de la imagen trueno, que las gotas de la lluvia golpetean como tambores y, ante todo, que –de una forma inesperada- todo el proceso de la imagen se ha hundido en otro, por ejemplo, en los tonos musicales. Ante esto, presumiblemente, ambos afirmarían, el hombre de Lascaux en forma decidida y el florentino algo más caviloso, que tales imágenes son realidades alternativas, otras realidades.

Ante lo cual, no se podría estar de acuerdo. Habría que indicar que las imágenes de este tipo son, efectivamente, audibles y oíbles, pero que no se pueden olfatear ni degustar. Y, sobretodo, decir, que con estas figuras de imagen no podemos toparnos. Lo que ninguno de los dos llegaría a aceptar como un contra-argumento. El hombre de Lascaux afirmaría que, hay otras realidades distintas de la vigilia, como por ejemplo, el mundo de los sueños y el mundo de los muertos, y este tipo de imágenes habría que contarlas igualmente junto a las otras realidades semejantes. Y el florentino, conforme a nuestro modo de presentarlo, habría logrado familiarizarse con nuestra técnica de las imágenes y estaría convencido de que nosotros en el futuro seremos capaces de producir imágenes palpables que también pudieran ser olidas y degustadas. Y uno se vería obligado a asentirle a ambos. Y difícilmente podría uno agregar que nosotros estamos recién empezando a ver y a oír en imágenes de éste tipo lo que hasta ahora había sido invisible e inaudible –por ejemplo, los algoritmos, los cuerpos encorvados en la cuarta dimensión, o las vibraciones más allá de nuestra capacidad sensible. Ante lo cual, ambos, el hombre de Lascaux y el florentino declararían estar de acuerdo y, puestos en nuestro lugar, observarían sólo imágenes

semejantes y no más las comparativamente hablando tediosas imágenes del mundo sensible.

Tendríamos que reconocer aquí, que esto ya está pasando. En efecto, la gente se halla puesta la mayor parte del tiempo ante estos cuadros de imágenes que permanecen inmóviles, para quedarse mirándolos en forma fija. Ante lo cual, ambos preguntarían por el cómo es que se disponen las imágenes delante de la gente. La respuesta a esto los espantaría a ambos. Habría que decirles que las imágenes, en realidad, no están para nada allí donde la gente se pone a mirar, sino en un lugar que es para ellos inaccesible, y que desde éste es irradiado o proyectado (*ausgestrahlt werden*) hacia los que miran. El espanto de ambos dos que van a preguntar tiene dos motivos. El primer motivo dice que: Cuando las imágenes en movimiento son proyectadas de un lugar inaccesible hacia un cuadro relativamente inmóvil, entonces, se mueven ellas como un todo y, al mismo tiempo, todo en ellas se mueve. Se trata de un movimiento doble, en el cual el contenido de la imagen se mueve de un modo distinto a la imagen completa. Y el segundo motivo dice que: En una proyección tal un gran número de personas se quedan mirando fijamente a través de numerosos cuadros de imágenes, a la vez, la misma imagen y, mediante la misma, el mismo lugar inaccesible. Hacia allá han de converger todas las miradas, las unas con las otras, pero sin verse unas a otras. Esto es lo espantoso: que toda esta gente tenga el mismo punto de vista y, precisamente por ello, sean ciegos unos para los otros. Teniendo en cuenta un cuento endemoniado de este tipo, que conduce a una ceguera de esas características, ambas visitas del pasado no querrían permanecer por mucho tiempo más con nosotros.

La marea de imágenes

Uno mismo querría arrancar gustosamente con ambos, para escapar de la narcotizante y enceguecedora marea de las imágenes, y para disfrutar de las imágenes del renacimiento temprano o de los toros y caballos primitivos, solo que una salida así es imposible. En efecto, donde sea que uno realice excursiones, hacia allá son acarreados los aparatos desde los cuales fluyen torrentes de enceguecedoras imágenes. Estos aparatos que acarreamos, por donde sea que vayamos, no tienen que cargarse más *delante* de nosotros. Los tenemos a todos ellos *encima* de nosotros y disparan, se enrollan y graban en nuestros interiores. Estamos entregados ya al torrente de imágenes sonoras.

No podemos remar ya contra la corriente de imágenes en dirección de las antiguas buenas imágenes, sino que, si es que no queremos ahogarnos, debemos intentar o remar más rápido que la corriente, o hacerlo por el costado, teniendo la esperanza de encontrar un sitio en donde anclarnos. Y puesto que no podemos fabricar más las antiguas buenas imágenes, tenemos que conseguir crear, o imágenes que suenen y se muevan de otro modo que el de aquellas que nos inundan, o crear imágenes “quietas” que sobresalgan al torrente de las imágenes. Esta afirmación no puede quedarse allí, simplemente, sino que habría que justificarla. Primero, tendría que mostrarse, de una manera plausible, por qué nosotros no podemos retornar a las imágenes antiguas. Acto seguido, cómo es que podemos dominar técnica, estética y existencialmente las imágenes que amenazan con ahogarnos. Y, finalmente, cómo es que nosotros (y si es que nosotros, en principio,) somos capaces de producir imágenes “quietas” como protección y salvación, ante las imágenes sonoras y en movimiento.

Las buenas imágenes antiguas se crearon cuando alguien tomaba distancia frente a un objeto, para observarlo y, así, tornar accesible para los demás lo mirado. Éste paso atrás

desde lo objetivo hacia lo subjetivo y el giro de allí resultante hacia lo intersubjetivo, configuran un gesto extraordinariamente complejo, y los dos ejemplos históricos ya mencionados pueden ilustrarlo. El hombre de Lascaux miraba su objeto, digamos, un caballo, desde un punto de vista subjetivo. Ésta era una mirada privada y huidiza y tenía que ser fijada y hecha pública, para permitir que otros participasen de ella. Para hacer esto, el hombre de Lascaux cifraba lo mirado en símbolos y transfería estos símbolos mediante pigmentos de colores y una espátula a una pared rocosa. Quien conocía el código y se ponía ante la pared, podía descifrar lo visto y captar el mensaje. El gesto del florentino no se diferencia esencialmente mucho de éste, sino tan solo en un respecto. El objeto con el que se relaciona el florentino no era tan objetivo, sino que ya estaba embebido de una subjetividad precedente. Era como una escena bíblica. Lo que significa, que el código en el que el florentino cifraba su visión estaba constituido por símbolos precedentes en los cuales él insertaba los suyos propios. Dicho de otra manera: La imagen de Lascaux es prehistórica y puede ser siempre descifrada por cada receptor según sus propios métodos; la imagen del florentino es histórica, y hay que conocer la historia para descifrarla.

De esta forma no pueden fabricarse ya más las imágenes. La ciencia moderna, desde Descartes, ha tomado distancia de lo objetivo, y a partir de la invención de la fotografía, ha dispuesto aparatos para fijar y codificar lo que se ve. Si llamamos al complejo gesto del hacer imágenes que se ha descrito más arriba, “imaginación”, tendría que decirse así que, la ciencia y técnica moderna han empujado a la imaginación del hombre hacia los aparatos, para perfeccionarla. Por consiguiente, ningún hombre es capaz de competir con los aparatos. Y el asunto es aún más complicado. Siempre que observamos una imagen de Lascaux y de Florencia asumimos el punto de vista de los aparatos, porque toda nuestra imagen del mundo está impregnada de ellos. Captado de ese modo, significa que nosotros desciframos las antiguas imágenes en el contexto de la imagen del mundo moderno: a través de aparatos.

La sociedad telemática de la información

Puesto que nos está prohibido retornar desde el torrente de imágenes a las imágenes antiguas, podemos intentar recorrer el torrente de las nuevas imágenes hacia adelante. Lo que nos espanta en el torrente de las imágenes son tres momentos: que ellas sean fabricadas en un lugar inalcanzable para su receptor; que ellas conecten, a la vez, la mirada (Ansicht) de todos los receptores y con esto enceguezcan a los receptores unos con otros; y que ellas tengan un efecto más real que todas las informaciones restantes que podamos captar a través de otros medios (inclusive, por nuestros sentidos). Lo primero dice que: nosotros no somos responsables de las imágenes, que somos incapaces de enfrentar cualquier respuesta. Lo segundo, que hemos llegado al punto de entontecernos, de masificarnos y de perder todos los contactos humanos. Y lo tercero, que debemos agradecer a las imágenes la mayoría de las vivencias, conocimientos, juicios y decisiones y que, según esto, somos dependientes existencialmente de las imágenes. Si observamos la cosa de más de cerca, entonces podemos constatar que todos los tres momentos no se ubican en las imágenes mismas, sino en el modo como han sido anexadas las imágenes para alcanzar a sus receptores. El espanto reside en “la estructura de la comunicación” -o para decirlo más fácilmente- en los cables materiales o inmateriales. Si uno pudiera desconectarse de los cables, entonces se habría suprimido el espanto. Sin embargo, con ello se comprobaría que, mediante esto, las imágenes también se modifican.

Simplificando, se podría describir el espantoso modo de conexión imperante en la sociedad, de esta forma: Las imágenes son producidas por un “emisor” y desde allí son distribuidas a un receptor por medio de cables enmadejados (bündelformig) que transmiten sólo en una dirección - hacia el receptor. Lo que trae como consecuencia: el que los receptores no sean “responsables”, porque son los cables los que nos transmiten sus respuestas. El que los receptores capten, simultáneamente, todos ellos los mismos mensajes y, de allí, que todos tengan la misma mirada. El que todos, los unos con los otros, no miren, porque los cables no permiten conexiones transversales. Y el que las imágenes sean recibidas como realidades, porque la conexión no admite ninguna crítica a las imágenes. Si uno quisiera conmutar [umschalten] las imágenes, a saber, en una conexión en red de cables reversibles, entonces se eliminaría el espanto. Cada receptor sería responsable, porque sería a la vez participe como emisor y, por lo tanto, en la producción de las imágenes. En cada nudo de la conexión en red se procesarían las imágenes y, de allí, cada receptor tendría una mirada diferente de las otras conectadas junto con él en la red. Todos los participantes estarían conectados, de manera dialógica, unos con otros, constantemente. Y el contenido de realidad de las imágenes estaría supeditado, gracias a este diálogo, a una constante crítica. El conmutar o convertir las madejas de cables en redes, junto a la reversibilidad de los cables, se llama “sociedad telemática de la información”.

A esto, hay que agregar, en primer término, que el espantoso método de conexión recién descrito, no sólo puede conectar las imágenes sonoras en movimiento, sino también cambiar las informaciones cifradas. La enmadejada conexión (verbündelte Schaltung) se inicia con la impresión del libro, en especial, con la impresión de periódicos y revistas, y caracteriza por igual tanto la difusión de fotos “quietas” como la de sonidos radiales. En segundo término, hay que decir, también, que la conexión en red de cables reversibles no es ninguna utopía, sino que de hecho funciona, a lo más desde el establecimiento del servicio de correos. Alcanzando su madurez técnica con la red telefónica y de telégrafos. Aún así, recién con la conexión en red reversible de terminales de computadores y de graficadores [Plotters] agrega ella imágenes sonoras en movimiento. Sin embargo, aunque el enmadejador método de conexión tenga una antigüedad de siglos, y aunque hace largo tiempo que está operando la conmutación en la red, recién hoy puede verse su total influencia, es decir, la conmutación de las imágenes sonoras en movimiento desde los films y de la televisión en imágenes conectadas sintéticamente por computadores.

Nosotros podemos observar el quiebre que ha de seguir a esta conmutación, ahora, ya, en los hombres eminentemente más jóvenes, que andan metidos en los terminales, y en las imágenes que ellos fabrican allí a manera de un diálogo. Esta nueva generación de hacedores de imágenes y de consumidores de imágenes, que aparece en el horizonte de esta vuelta de siglo, ha superado efectivamente –en su huída hacia delante desde la marea de las imágenes- el espanto de la falta de responsabilidad, de la masificación, del entontecimiento y la alienación. Esta generación está al borde de crear una nueva estructura de la sociedad y, con esto, también una estructura de la realidad. Y las nuevas imágenes sintéticas, en las que se torna observable y audible el pensamiento abstracto y que se producen en el transcurso del nuevo diálogo creativo, no son únicamente estéticas sino también ontológicas y epistemológicas, no son comparables ni con las buenas imágenes antiguas ni con las imágenes que nos ahogan en el presente.

Imágenes quietas

Pero no sólo esta huída hacia adelante, hacia el siglo nuevo desde la espantosa marea de imágenes del presente, nos ha quedado libre, una vez que los aparatos nos han vuelto imposible el camino hacia las imágenes del pasado. Existe todavía una salida diferente, a saber, la producción de imágenes “quietas”, las que deben engañar de un modo insidioso a los aparatos que escupen las imágenes. Para poder entender esta salida, en apariencias simple, pero en extremo complicada, que va desde la marea de las imágenes hasta la quietud contemplativa, tienen que ser pensados a fondo, primeramente, el concepto “aparato” y luego el concepto “artimaña o artificio” [List]. Los aparatos son mecanismos, dispositivos técnicos, y la técnica es la aplicación del conocimiento científico sobre los fenómenos. Conocimientos científicos son aquellos, que han sido conquistados gracias a un distanciamiento de los fenómenos realizado metódicamente. De allí que los aparatos sean mecanismos, dispositivos, en los cuales el distanciamiento científico de los fenómenos es echado a andar en forma técnica. Dicho de otra manera, son mecanismos, en los cuales se vuelve de lo abstracto hacia lo concreto –por ejemplo, desde ecuaciones matemáticas hacia imágenes, como en el caso de los aparatos fotográficos. Las ecuaciones de la óptica, de la química, de la mecánica y cosas similares, se hacen visibles por medio de los aparatos fotográficos como imágenes; o bien, los fenómenos, desde donde fueron abstraídas las ecuaciones, aparecen en forma concreta como fotos.

A partir de esta descripción (demasiado abreviada) se pone de manifiesto, que las imágenes técnicas hechas por aparatos como las fotos (y todas las que siguen a éstas) han sido dispuestas inversamente en comparación con las imágenes antiguas. Las imágenes antiguas son abstracciones subjetivas de fenómenos, las técnicas son concreciones de abstracciones objetivas. A partir de esta inversión es desde donde hay que explicarse la mayoría de los malentendidos en la captación de las imágenes técnicas. Sobre todo la de aquél, que cree ver en las imágenes técnicas “imágenes objetivas del mundo que nos rodea”. Fotos, films, vídeos y en principio todas las imágenes técnicas son fabricadas desde los aparatos, los cuales codifican el conocimiento objetivo de una manera programada. Sólo quien conoce este código, puede descifrar efectivamente tales imágenes. Y puesto que esto supone conocimientos científicos, el receptor “normal” es, en relación a estas imágenes, un analfabeto. El telespectador no sabe casi nada de las reglas de la electromecánica, de la óptica y de la acústica, sobre las que reposa el aparato y, por eso que no descifra las imágenes, sino que las considera en efecto como objetivamente correctas.

A pesar de este analfabetismo general de las imágenes (o justamente debido a este analfabetismo) es que el modo de ver con aparatos se ha tornado obligatorio. Todos observamos como si constantemente fuéramos a mirar a través de una cámara. Es cierto que, entretanto, la objetividad ha devenido en conocimiento científico, tal como ella se ha visto concretizada en los aparatos y como ha sido cuestionada desde diversos ángulos, pero estas cuestiones no logran llegar hasta el receptor de las imágenes y de los sonidos. Lo que admite que se diga que lo espantoso de la marea de las imágenes, que era de lo que estábamos hablando, podría colarse si se ha de lograr engañar a los aparatos que escupen esa marea de imágenes.

La mejor forma de acercarse al concepto “List” (artimaña, artificio) es tomando el desvío por la lengua latina y la griega. Existe el término latino *ars*, que significa también algo así como “flexibilidad, soltura” (Gelenkigkeit), con el que, por ejemplo, habría que pensar

en la juntura, la articulación de la mano (Handgelenk). Un verbo emparentado con el sustantivo *ars* es “articular”, que quiere decir, “expresar claramente”, pero también puede ser vertido como “torcer y volver la mano” (die Hand drehen und wenden). Ante todo se traduce *ars* como arte, pero no debería olvidarse allí el significado de “volcarse o dirigirse a” (Wendigkeit). El equivalente griego para *ars* es *téchne*. Y *téchne* se puede relacionar con *mechané*, en el sentido de un volcarse hacia una elaboración. De manera que, también, *mechané techné*. El origen de *mechané* es el antiguo *magh*, que nosotros reconocemos en el alemán nuevamente en las palabras “*Macht*” y “*mögen*” (poder y querer). Todo el contexto se aclara, cuando oímos que Odiseo, que fuera el que planificara el caballo de Troya, es el *polyméchanos*, lo que le describe a él como el inventor y es traducido con el término “Listenreiche”, “el rico en artificios”.

Los aparatos son dispositivos artificiales, engañosos. Son máquinas que funcionan mecánicamente, son maquinaciones; dicho en forma abreviada, son aparatos técnicos. Dicho en alemán: Los aparatos son artificiales (künstlich). Y justamente porque son artificiosos, mecánicos, técnicos, digamos, artificiales, es que pueden llegar a ser, gracias a una destreza acrobática, gracias a un arte de dar volteretas, extra-artificiosos, engañosos (über-listet). Con esto se hallan comprometidos los que fabrican actualmente imágenes “quietas”, aún cuando éstos por sí mismos no lleguen casi nunca a ser conscientes de ello. Cada imagen “quieta” producida actualmente –sea cual sea el método empleado para producirla y su propósito- es un intento de engañar a los aparatos. Una imagen tal rehúsa ser distribuida en madejas, puesto que se resiste estructuralmente a los aparatos. Los acróbatas que fabrican estas imágenes en medio de la marea de las imágenes y se mantienen imperturbables al margen de ella, merecen el nombre de “artistas” en el sentido propio del término, a saber, como “artificiosos torcedores y viradores” (listige Umdreher und Wender) de los aparatos que escupen la espantosa marea de las imágenes.

Estrategias y Fotografía

Lejos la mayor parte de todas las fotos (y hay entre ellas un número incontablemente grande) dan testimonio de esta mirada preprogramada con el aparato fotográfico. Se trata de imágenes, que se fabricaron técnicamente de manera artificiosa, para provocar la impresión de objetividad en el receptor. Tal tipo de fotos pudieron haber sido producidas, también, sin intervención de un fotógrafo, por un disparador automático, puesto que el verdadero fabricante de ellas son los técnicos que han proyectado la cámara, y la industria que ha instalado al técnico en su labor. Esto es lo que se hace evidente, por ejemplo, en las fotos de los aficionados. El obturador no ha hecho nada más que lo que hace el disparador automático: seguir las indicaciones de uso, las que se han vuelto cada vez más simples y amigables para el usuario. Pero también lejos gran número de las así llamadas fotografías “artísticas” pertenece a este tipo de imagen. El fotógrafo artístico intenta extraer del programa de la cámara algo que hasta ahora aún no ha sido extraído: intenta hacer imágenes “originales”. Pero también el disparador automático puede hacer esto, si se le da el tiempo suficiente. Y él obtura mucho más rápido que el fotógrafo artístico.

Existen, a pesar de todo, una pequeña cantidad de fotos, en las que puede verse, de un modo preciso, la intención contraria. Se trata allí del intento de engañar al programa de la cámara artificialmente, y de forzar al aparato a hacer algo para lo que no fue construido. La intención del fabricante de tales fotografías es crear imágenes, que se instalen transversalmente a la marea de imágenes, imágenes que fuercen a los aparatos a funcionar

en sentido opuesto al verdadero avance del aparato. La exposición y consideración de semejantes imágenes crean una isla en el océano de imágenes, hacia la cual uno no sólo puede huir, sino desde donde uno podría intentar, una vez más, retomar las escurridizas riendas de los aparatos. Uno podría cuestionarse aquí, por qué es que deban ser trucadas, de esta forma, precisamente, las fotos y no otro tipo de imágenes técnicas –como vídeos u hologramas. Parece tratarse, a primera vista, de una pregunta mal planteada, pues ¿no existen acaso, por donde sea, exposiciones de imágenes que intentan justamente engañar a los aparatos? Sólo que visto desde cerca, sin embargo, la pregunta parece ser la correcta. Todos los aparatos productores de imágenes salvo la cámara fotográfica no han sido apreciados totalmente aún y guardan en ellos aún sorpresas para su usuario. Esto es válido también para las cámaras de filmar: todavía puede uno también filmar en forma experimental. Y todas las exposiciones mencionadas arriba se han dedicado a tales experimentos y aparatos. Pero la cámara fotográfica ha sido vista como algo totalmente dominable, algo que se ve como redundante, y muchos fotógrafos hablan ya de que estamos muy cerca del final de la fotografía. Cuando alguien en el presente hace fotos “experimentales”, lo hace porque no se ha enterado de que la “entendida cámara” no ofrece nada más, con lo cual se pueda experimentar. De lo que se trata, más bien, es de engañar a un aparato que se ha vuelto cada vez más automatizado y, por esto, ha seguido, en adelante, ha seguido escupiendo millones de imágenes.

No obstante, existe aún una explicación diferente para esto, de por qué son justamente las fotografías lo mejor que existe para engañar a la técnica. Las cámaras fotográficas son, como todos los que las sucedieron, aparatos hacedores de imágenes, y las fotos son, por similares métodos, imágenes difundibles y multiplicables como todas las imágenes técnicas. Sólo que las fotos se hallan quietas y adheridas a una superficie, mientras que todas las demás imágenes técnicas, o bien se mueven, o bien suenan, o bien hacen ambas cosas, o incluso entran en la tercera dimensión y se convierten en volúmenes. De allí que, a primera vista, las fotografías se vean como si fueran imágenes “antiguas” y, de hecho, existen imágenes anteriores a los aparatos (por ejemplo, litografías), que configuran un puente entre las imágenes “antiguas” y las fotografías. Si uno engaña, en consecuencia, a la cámara fotográfica, se la está forzando a producir, de forma extraña, frente al programa contenido en ella, algo así como una imagen antigua. Los fabricantes de ese tipo de fotografías intentan, por lo mismo, forzar a un aparato para lograr volver otra vez a Lascaux.

Imágenes transaparáticas

Grande es la tentación, también, de querer extender el modo de ver hacia aquellas imágenes, hechas hoy sin aparatos, y que son producidas con un método que no se ha modificado, en principio, casi nada, desde Lascaux. Desde la perspectiva que aquí se ha asumido, que concibe el escenario de la imágenes actuales, ante todo, como una marea brotada del producto de los aparatos, es que imágenes de esta naturaleza aparecen como tentativas de quiebre, que parecen apuntar hacia la misma dirección que la de los trabajos en fotografía. Sin embargo, uno debería intentar refutar esta interpretación. No porque ella fije la crítica oficial: que la historia de las imágenes no ha cesado desde Lascaux (o lo menos siquiera desde el comienzo de nuestra civilización), a pesar de los aparatos. Para esa crítica puede que los aparatos hayan tenido efectivamente una influencia en la factura de las imágenes, no obstante, ella prosigue escribiendo en lo medular, para el siglo 19 y 20, una historia de las artes visuales, tal como la hubo proyectado también para los siglos 17 y el 18.

Al interior de donde se diferencian tendencias y estilos, y donde las pinturas actuales son juzgadas con criterios estéticos similares a como quizá fuera hecho por el barroco. Esta crítica, si es que quiere ser consistente, tendría que negarle el estatus de “imagen” a las imágenes técnicas, o por lo menos afirmar que ellas no son “arte” alguno. Ella tiene que de explicar que, desde la invención de los aparatos, las “auténticas” imágenes han sido reprimidas cada vez más de lo cotidiano, haciéndose cada vez más elitistas y que, para la sociedad se fue haciendo cada vez más difícil el descifrarlas. Con todo, uno no tiene por qué referirse a la crítica oficial, para no notar un quiebre en las imágenes producidas sin los aparatos y, en verdad, tener que “ir hacia atrás”, para ver en cualquier cosa algo “reaccionario”.

Porque resulta del todo evidente que las imágenes producidas en la actualidad sin aparatos no son, efectivamente, tal como lo eran las antiguas. Con ellas ya no se trata de la continuidad de la escritura de la historia. Ellas han sido producidas con la conciencia de que las imágenes técnicas han asumido gran parte de lo que antiguamente tenían que realizar las imágenes antiguas. Los productores de las imágenes sin aparatos buscan los huecos que han liberado los aparatos. Ellos andan a la búsqueda de lo que los aparatos son incapaces de hacer. De allí que sea equivocado (y para los hacedores de imágenes hasta ofensivo) considerar estas imágenes como un miembro más en una cadena de imágenes que perdura desde hace miles de años. Esta cadena se ha roto con la invención de la fotografía, aún cuando no todos los pintores del siglo 19 y 20 no se hallan dado cuenta de ello y, de esa manera siguieran pintando, como si no hubiesen sido inventadas la fotografía ni el cine. Actualmente, empero, es claro que los productores de imágenes sin aparatos son conscientes sin duda de la tarea que se les ha impuesto a ellos.

Los inventores de los aparatos productores imágenes tenían la intención de que la imaginación del hombre repercutiera sobre las máquinas y, con eso, perseguían 2 objetivos: en primer término, querían alcanzar una imaginación más efectiva y, en segundo término, querían conducir a los hombres hacia una facultad imaginar nueva y diferente. Ambos objetivos no sólo se alcanzaron, sino que fueron superados. La imaginación que actúa en las imágenes técnicas es tan poderosa, que no sólo tomamos por reales a las imágenes, sino que también vivimos en función suya. Y la nueva facultad de imaginar, esto es, la capacidad de trasladar a la imagen conceptos de lo más abstractos como algoritmos, mediante los aparatos, comienza a permitirnos ver, hoy en día, los conocimientos como imágenes, quizá, a vivenciar estéticamente. Sin embargo, no todas las capacidades de la imaginación humana son sustituibles por los aparatos. Lo que es insustituible debe ser mostrado por las actuales imágenes producidas sin los aparatos.

Es una fuerte tarea la que se les viene por delante a tales imágenes. No se trata de ser tapagujeros, ni de reemplazar a los aparatos. Por el contrario, de lo que se trata es de mostrar lo único, lo irremplazable y no imitable de la imaginación humana. Existen muy pocos hombres que traten de mostrar hoy con seriedad los límites de lo aparático; pues para poder alcanzar esto se tiene que haber reconocido del todo, antes, lo que es posible hacer con los aparatos. (La mayoría de los hombres se contentan con afirmar, que sus actos no podrían llegar a realizarse tan bien mediante los aparatos, en tanto que uno podría demostrar que casi siempre lo contrario es el caso.) Entre los pocos hombres, que se esfuerzan por explotar totalmente las competencias de los aparatos, para luego poder pasar por encima de ellos, se cuentan los hacedores de imágenes sin aparatos. De acuerdo con tales criterios y no según los de la crítica oficial del arte, ese tipo de imágenes ha de ser

enjuiciada, en caso que se quiera ser justos con ellas en el contexto de la marea de las imágenes: son imágenes transaparáticas.

Se podría decir que, estas imágenes –al igual que los trabajos fotográficos- son fabricadas para engañar a los aparatos. Sólo que se trata de dos estrategias diferentes, los trabajos fotográficos se hacen, para forzar a los aparatos a realizar algo para lo que no fueron hechos. Y las imágenes sin aparatos se hacen, para demostrar los límites de los aparatos y poder pasar más allá. Ambos tipos de imágenes son quietas: Es la quietud antes y después de la tormenta.