



**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
F.A.D.U.**

Posgrado
Maestría en
Diseño Comunicacional (DiCom)

Defensa de Tesis

TEMA: ¿Qué es una imagen-gráfica?: Alcances y
límites de las teorías de la imagen en el surgimiento
del Diseño Gráfico

Alumno: Diego Martinez Bela
Director de tesis: Enrique Longinotti

Buenos Aires, 26 de mayo de 2019

RESUMEN

A partir del reciente énfasis en la caracterización del contexto contemporáneo como una hegemonía de lo visual, se verifica que un conjunto de inquietudes sobre la definición del concepto imagen no ha tenido consideración expresa ni profunda en – y respecto a – los objetos, prácticas y discursos del Diseño Gráfico. Ante esta zona de vacancia en la pregunta ¿qué es una imagen desde las lógicas de lo gráfico?, este trabajo propone una mirada histórico-teórica sobre la cuestión. Se buscará localizar en los orígenes de la disciplina en la Modernidad ciertas prácticas y rasgos discursivos que permitan traer a escena una reconceptualización sobre la pertinencia y particularidad de lo gráfico en el terreno de las teorías de la imagen.

Partiendo de la consideración de que el Diseño Gráfico reconoce una pluralidad de tradiciones que informan su surgimiento como disciplina, práctica y saber específico a fines del Siglo XIX y principios del Siglo XX, se analizarán estas fuentes subsidiarias desde un aspecto aún no abordado: el concepto de imagen que ayudan a construir. Esta investigación revisará estos discursos y prácticas circundantes y adyacentes al pensar-hacer del diseño, particularmente en el contexto alemán, para exponer qué aspectos de sus distintas ideas de lo que es una imagen intervienen, de manera implícita o explícita, en la configuración de cierto concepto de imagen en lo gráfico – es decir, cierta imagen gráfica – propia del Diseño Gráfico.

Palabras Clave

Diseño Gráfico – Teoría de la Imagen – Modernidad – Imagen-Gráfica – Representación/Presentación

ABSTRACT

With reference to the recent emphasis on the characterization of the contemporary context as a hegemony of the visual, it is observed that a set of concerns about the definition of the concept of image have not been evaluated either explicitly or in depth in—or regarding—the objects, practices and discourses of Graphic Design. Considering this lack of reflection on the question “What is an image?” from the point of view of the ‘graphic’, this work proposes a historical and theoretical approach to the issue. It will pursue to find in the origins of the discipline in Modernity certain practices and discourse features which bring about a reconceptualization of the pertinence and peculiarity of the ‘graphic’ in the field of image theories.

Taking into account the multiplicity of traditions which shape the emergence of Graphic Design as a discipline, practice and knowledge sometime between the late nineteenth and early twentieth centuries, these subsidiary sources will be analyzed from a novel point of view: the concept of image they contribute to build. This research will consider the discourses and practices surrounding the conception of design, in particular in the German context, in order to exhibit what aspects of the various notions of image intervene either implicitly or explicitly for the configuration of a specific image concept in the graphic field—that is to say, a particular graphic-image—pertaining to Graphic Design.

Keywords

Graphic Design – Image Theory – Modernity – Graphic-Image – Representation/Presentation

INDICE

INTRODUCCIÓN

1. La imagen y el Diseño (p.1)

Primera parte – El pensamiento contemporáneo sobre la imagen

ESTADO DE LA CUESTIÓN

2. La hegemonía de lo visual: el escenario cultural contemporáneo entre los ‘giros de la imagen’ y el ‘giro del diseño’ (p. 5)

2.1 El giro icónico, el giro pictorial y el régimen de visibilidad (p. 7)

2.2 El giro del diseño (p. 13)

2.3 Intersecciones (p. 15)

3. Territorios y territorializaciones de la imagen: la imagen como objeto de estudio, disciplina y problema teórico (p. 18)

3.1 - La imagen como objeto de estudio (p. 19)

3.2 - La imagen como campo disciplinar (p. 24)

3.2.1 Los Estudios Visuales (p. 25)

3.2.2 La Bildwissenschaft (p. 29)

3.2.2 La Historia del Arte (p. 32)

3.3 - La imagen como teoría (36)

4. Territorios y territorializaciones del Diseño: las miradas del diseño sobre el tema de la imagen (p. 43)

MARCO TEÓRICO

5. Circunscripciones en torno a lo gráfico, el diseño gráfico, las teorías de la imagen y la dinámica representación/presentación (p. 57)

5.1 - La delimitación de lo gráfico como término y discurso (p. 60)

5.2 – Teorías de la imagen como mecanismo de sentido: *picture theory* y el concepto de figurabilidad (p. 66)

5.3 – La dinámica representación/presentación (p. 73)

Segunda parte – El pensamiento sobre la imagen entre fines del Siglo XIX y mediados del XX

METODOLOGÍA

6 . El diseño de lo grafico: problemas en torno a la definición histórica del Diseño y los parámetros de recorte (p.77)

ANÁLISIS

7. La imagen-auténtica, la imagen-moral: Muthesius y Behrens (p. 82)

8 La imagen-forma, la imagen-construcción: Klee y Kandinsky (p. 95)

9. La imagen-múltiple, la imagen-masiva: Benjamin (p. 107)

10. La imagen-proyecto: Maldonado (p. 119)

CONCLUSIÓN

11. La imagen-gráfica: intersecciones con el Diseño Gráfico (p. 131)

BIBLIOGRAFÍA (p. 140)

1. INTRODUCCIÓN - La imagen y el Diseño

El contexto cultural contemporáneo ha sido caracterizado desde múltiples y coincidentes perspectivas como sobredeterminado por sus relaciones con la imagen y lo visual; un escenario donde las representaciones visuales se perciben como cuestión predominante tanto por la gran cantidad de imágenes que se producen, circulan y consumen, como por la abundancia de enfoques que se dedican y proponen para abordar el estudio de esta situación. Las ideas de “giros” epistemológicos centrados en la imagen (Mitchell, [1994] 2009; [2006] 2011; Boehm, [2006] 2011), la periodización de la historia en “régimenes escópicos” (Jay, [1993] 2003), la concepción de individuos configurados como observadores (Crary, [1990] 2008) o “sujetos visuales” (Mirzoeff, [1998] 2002; [1999] 2003) y el reconocimiento de “mecanismos de visibilidad” (Van Wink, [2005] 2014) son sólo algunas nociones que evidencian esta particular sensibilidad donde la imagen es entendida, no sólo como el producto de una actividad representacional distinta a otras modalidades, como son la palabra o los sonidos, sino, también, como una construcción a través de la cual acceder a las estructuras y lógicas de lo social.

Es a partir de esta relación contemporánea con la imagen, lo visual y la representación como problemas teóricos, que se dan un conjunto de movimientos académicos donde preocupaciones semejantes configuran un escenario discursivo heterogéneo y complejo. Una condición de aperecibimiento y conciencia recurrente tras la pregunta ‘¿qué es una imagen?’ cuya amplitud de respuestas, sentidos y matices abre paso a enfoques diversos. Desde la mayor parte de estas perspectivas, la imagen suele ser abordada a partir de la cuestión de sus usos, percepción y existencia en el plano social o bien, cuando se la mira a partir de sus condiciones de producción, se lo hace desde la perspectiva de la artísticidad o las características del medio en el que aparece.

Llama la atención que este escenario suele ser caracterizado simultáneamente a través de otra figura que, refiriéndose a los mismos mecanismos socio-culturales, enuncia a este tiempo también como una ‘era del diseño’. Desde estas consideraciones, se postula al Diseño como una dimensión ubicua y total en múltiples planos de la cotidianidad, cuya presencia se puede constatar en una variedad de producciones materiales – como objetos, imágenes y espacios – así como también en procesos inmateriales – como son la determinación de comportamientos y estrategias sociales, la estructuración de entornos e interfaces y la configuración de estrategias de comunicación y pensamiento –. En la revisión de diferentes postulados desarrollados desde estos dos modelos para caracterizar la manera en que la sociedad contemporánea construye y tramita sus sentidos en torno a lo visual, se verifica que hay una ausencia de puntos en común, especialmente sobre un elemento clave para ambas perspectivas: el concepto imagen.

El Diseño Gráfico representa una zona de encuentro paradójica entre las llamadas ‘eras de la imagen y del diseño’; teniendo una vinculación con ambas, exhibe por cuenta doble sus desencuentros. Aunque gran parte de la revaloración y el aumento de imágenes en la cultura actual es producto de su accionar, pudiendo participar tanto en la creación de nuevas imágenes como en la puesta en visibilidad de imágenes preexistentes, ni las nuevas perspectivas sobre lo visual lo toman en cuenta como una dimensión significativa ni el mismo campo elabora un posicionamiento propio respecto al rol o al entendimiento sobre la imagen desde sus lógicas de producción.

Para comenzar a pensar caminos que conecten a estos dominios, este trabajo propone preguntarse cuáles serían las características de una imagen ideada y producida desde las lógicas del Diseño Gráfico; ¿es posible pensar en la existencia de una imagen-gráfica que, al tiempo que aporte una mirada hasta ahora sesgada en las nuevas perspectivas sobre lo visual, también explicita las características del concepto hacia el interior de una disciplina tan directamente vinculada a la producción de lo visible hoy día?

Se planteará que para reconstruir el perfil de esta imagen-gráfica, es necesario retrotraerse al momento histórico en el cual el Diseño Gráfico se consolida como disciplina y conjunto de saberes y prácticas socialmente reconocidas. Un punto de origen en el marco del Movimiento Moderno que, aunque discutido por distintas tradiciones historiográficas, implicaría una coyuntura respecto a las maneras tradicionales de entender la producción visual en las sociedades del Siglo XIX y XX que pretendió ser saldada, entre otras soluciones, con la aparición de este campo. Desde las historizaciones desarrolladas sobre este surgimiento se suele reconocer y señalar la influencia de diversas tradiciones. Los debates en torno a una crisis de lo artístico, la irrupción de la máquina y la técnica en el paradigma productivo, la tensión entre arte, industria y artesanía son todos ejes de controversia señalados como hechos señeros alrededor de la aparición de la disciplina.

Se le preguntará a algunas de estas discusiones por las reconceptualizaciones en torno al concepto de imagen que proponen, cuestión que suele estar ausente en los abordajes históricos del campo, y que permitirían entender qué ideas sobre lo visual son rechazadas o entran en juego en ese momento y participan de la propia conceptualización del Diseño Gráfico sobre este tema. Particularmente se tomarán algunas figuras y postulados desarrollados en el territorio alemán durante el período señalado, por considerarse que allí se dan una serie de acontecimientos rectores para la tradición del Diseño y por manifestarse de manera clara el proceso de cambio que pone en marcha la Modernidad y que involucra, entre otras cosas, al sistema productivo y cultural vinculado a la imagen. Se recortarán de este contexto un conjunto de discursos y prácticas que, sin ocuparse necesaria y directamente de la definición de la imagen en sí misma, suponen en sus postulados una conceptualización. Y si bien cada una de las discusiones a analizar se desarrolla de manera adyacente y funciona con cierto grado de independencia respecto al Diseño Gráfico, desde este trabajo se planteará que no es posible pensar el concepto de imagen del campo sin el aporte de cada una de ellas. Es decir, que si bien existe, por ejemplo, la imagen reproducida por fuera del Diseño Gráfico, no sería posible considerar a la imagen-gráfica prescindiendo del valor de lo reproducible. A partir de una mirada histórico-teórica se buscará identificar en este conjunto de discusiones, y sus definiciones implícitas de qué es una imagen, qué otros rasgos resultan inseparables e indispensables para entender a la imagen-gráfica.

Para los fines propuestos, estos discursos serán leídos como teorías de la imagen – perspectiva teórica tomada de los actuales campos de estudio sobre lo visual – y se les preguntará qué es y qué hace una imagen desde sus presupuestos y las particulares condiciones sociales, políticas, tecnológicas, culturales y económicas que se dirimen en cada caso. A partir de enfoques desarrollados por W.J.T. Mitchell ([1986] 2016; [1994] 2009; 2005) y Louis Marin ([1977] 2015; [1993] 2009) sobre la relación entre teoría e imagen, entre lo visible y lo inteligible, se buscará detectar cómo funciona la dialéctica que, mediante el accionar definicional, hace que determinados aspectos y rasgos de la imagen se vuelvan visibles, mientras que otros retroceden y salen de consideración.

Una dialéctica que, en cada uno de los casos analizados, configura y construye un concepto particular con límites y alcances diferenciados.

De acuerdo con lo planteado, en los primeros tres capítulos, y a modo de estado de la cuestión, se ofrece una revisión de distintos antecedentes investigativos y perspectivas de análisis en torno al concepto imagen desde la crítica y la reflexión actual, tanto en las disciplinas ocupadas del estudio de lo visual como en el Diseño Gráfico. Yendo de lo general a lo particular, se precisará en el segundo capítulo la manera de entender el contexto contemporáneo a través de las figuras de 'giros' centrados en la imagen y el diseño. En el capítulo tres, se expondrán las implicancias taxonómicas y metodológicas que esta sensibilidad hacia la imagen provoca en la organización académica, específicamente en los niveles de los conceptos, de los límites entre disciplinas y de las teorías. Finalmente, en el cuarto, se contextualizará la discusión en las problemáticas específicas del Diseño Gráfico y sus maneras de abordar el tema.

A continuación, en el capítulo cinco se presentarán las perspectivas teóricas que, en primer lugar, permiten entender a lo gráfico no sólo como una categoría de la producción material sino, también, como una construcción discursiva; seguido a esto se presentará una caracterización de las teorías de la imagen como un diálogo particular entre condiciones de enunciación y de visibilidad, y, por último, se desarrollarán algunas características de la tensión representación/presentación, útiles para entender el funcionamiento de las teorías de la imagen como actividad representacional.

En el capítulo seis se proponen los distintos modos de abordar la historia del Diseño Gráfico y, con ello, se determinarán los parámetros de recorte para los casos de estudio de esta investigación, los cuales se desarrollan en los cuatro capítulos siguientes: Hermann Muthesius y Peter Behrens y el caso de la imagen-auténtica, Paul Klee y Wassily Kandinsky y la imagen-forma, Walter Benjamin y la imagen-múltiple, y, por último, Tomás Maldonado y la imagen-proyecto. Para finalizar en el capítulo once se desarrollarán las conclusiones donde se compararán los alcances de cada una de las teorías de la imagen desarrolladas anteriormente, analizándose luego los posibles aportes de cada una para una formulación de las características de la imagen-gráfica para concluir, a través de ella, algunos posibles puntos de encuentro con las actuales perspectivas sobre lo visual y el campo del Diseño.

De manera general, y teniendo cuenta los desarrollos de cada capítulo, esta investigación puede ser dividida en dos partes: en primer lugar, el pensamiento contemporáneo sobre la imagen (donde se reúnen la revisión de los cambios que la revalorización de la imagen produce en las actuales estructuras del saber, teniendo en cuenta tanto las zonas de estudio sobre lo visual, lo postulado en relación al Diseño y los enfoques teóricos que se proponen para abordar la cuestión); en segundo, el pensamiento sobre la imagen entre fines del Siglo XIX y mediados del XX (en la que se desarrollan los casos a analizar sobre las reformulaciones en torno a la producción visual y la imagen que se dan en la antesala a la aparición del Diseño) Es a partir del diálogo entre estos dos momentos que se propone vincular imagen y Diseño Gráfico a partir de la definición de un concepto intermediario: la imagen-gráfica.

Primera parte:

El pensamiento contemporáneo sobre la imagen

2. La hegemonía de lo visual.

El escenario cultural contemporáneo entre los ‘giros de la imagen’ y el ‘giro del diseño’

La cultura occidental exhibe una larga y discutida tradición estableciendo periodizaciones respecto al curso de su propia experiencia; rupturas y continuidades que reflejan el conjunto de modos de conciencia y modos de existencia y que determinan, a su vez, las formas de su devenir histórico. En esta suerte de territorialización discursiva se reconocen y delimitan, no sólo distintas modalidades de interacción con el entorno, sino también, espacios de pensamiento que habilitan entendimientos particulares sobre el funcionamiento del mundo y la sociedad. La caracterización del contexto cultural contemporáneo como una hegemonía de lo visual es uno de los ejemplos más recientes de esta tradición.

Múltiples perspectivas han señalado a la actualidad como atravesada y sobredeterminada por su relación con lo visual; una suerte de primacía de la imagen por sobre otras formas de representación tanto por la cantidad de objetos y producciones diferentes que nos interpelan a diario y que reciben el nombre de ‘imagen’ como por el creciente número de interacciones y prácticas que parecen depender de ellas. Desde estas miradas se presenta un escenario colmado de imágenes que de un modo u otro se pueden ver y tocar – imágenes pintadas, impresas, proyectadas, transmitidas y digitalizadas – así como de comportamientos y lógicas sociales que funcionan a partir de la idea de imagen o que toman prestadas algunas de sus características – como pueden ser la noción de imagen pública, la visibilidad de todos los aspectos de la vida privada, el consumo de acontecimientos en imagen, la visualización de *big data* o las expresiones populares que pretenden condensar pensamientos de época, como son el ‘*ver para creer*’ o ‘*una imagen vale más que mil palabras*’-.

Esta sensación de omnipresencia alrededor de la imagen no es un asunto sin precedentes; en cada época y en cada cultura se han desarrollado posicionamientos concretos sobre la creación y al consumo de imágenes y, dentro de ese abanico de discursos, la idea de un escenario dominado por sus mediaciones visuales, con sus perjuicios y beneficios, es particularmente un tópico recurrente en la conciencia de las civilizaciones. La iconoclasia, la iconofilia, el fervor, el miedo, la adoración o el menosprecio por las imágenes no son cuestiones exclusivas ni de Occidente ni de la Modernidad, siendo la idea de una hegemonía de lo visual una figura narrativa frecuente y no carente de antecedentes históricos.¹

A pesar de este anacronismo, la relación con la representación visual se vive en el imaginario actual como inédita en escala e intensidad. El acceso a una copia en lugar de a ‘la cosa en sí’, la idea de identidades que se diluyen en apariencias, la alta resolución entendida como valor de veracidad, son sólo algunas de las discusiones clásicas en torno a la representación visual que parecen haber sobrepasado todo límite en la llamada ‘era de los nuevos medios’. Esta sensibilidad particular comenzó a aparecer tematizada y expuesta en el pensamiento crítico de varios autores desde mediados del Siglo XX², pero se vuelve central y toma forma como movimiento teórico concreto con los llamados ‘giros de la imagen’ que aparecen hacia finales del mismo siglo: el “giro pictórico” de W.J.T. Mitchell ([1994] 2009; [2006] 2011) y el “giro icónico” de Gottfried Boehm ([2004] 2011; [2006A] 2011), formalizándose con éstos la naturaleza y características del modelo de hegemonía visual propio de estos tiempos.³

¹ Tal como establece W.J.T. Mitchell, la era moderna no está sola en la obsesión por la visión y la representación visual, siendo éstos tópicos que se repiten también en la historia de la Antigüedad. La disputa entre el Dios invisible y el ídolo visible de los israelitas, Platón y la figura de la caverna, los períodos iconoclastas en las disputas religiosas y políticas de Europa, son sólo algunos antecedentes en la historia de la civilización occidental (Mitchell, [2002] 2003, p.31)

² Heidegger y la idea de “el mundo como imagen y la imagen del mundo” ([1958] 1996), Debord y el análisis de “la sociedad del espectáculo” ([1967] 2007), Michel Foucault y los postulados sobre la “era de la vigilancia” ([1977] 2000) y Jean Baudrillard y su noción de realidad como simulacro (1978).

³ La referencia en español a estos términos muchas veces se presta a confusión porque pueden aparecer traducidos de diferente manera e incluso intercambiados entre ellos. “*Pictorial turn*” es traducido como “giro pictorial” en las ediciones oficiales del Mitchell, pese a que el término español no termine de dar cuenta de las complejidades de significado tras el concepto original. Como se verá en otra sección de este trabajo (5.2), Mitchell refiere a los conceptos “*pictorial*” / “*picture*” / “*picturing*” para hacer referencia a una diferenciación entre estadios de la imagen que en español no tienen traducción precisa. A su vez en algunas ediciones o textos que refieren a este concepto puede aparecer también la versión general de “giro de la imagen” y en algunos casos se toma erróneamente como sinónimo del término “giro icónico”, aunque éste sea formulado por Boehm y no Mitchell.

Los giros de Boehm y Mitchell entienden a la imagen no sólo como un tipo de producción cultural sino también como una figura desde donde interrogar y entender los mecanismos de sentido de la sociedad. Y aunque sus enfoques presentan algunas diferencias, ambos reconocen una serie de influencias en común, entre las cuales la más explícita es la referencia directa a toda la lógica de ‘giros’ enunciada por Richard Rorty en la década del 60. Es justamente respecto al ‘giro lingüístico’ postulado por este autor que ambos giros hacia la imagen se proponen como una suerte de superación o continuación.

Rorty describió la historia y el desarrollo de la filosofía como una serie de ‘giros’, es decir una serie de movimientos y cambios de perspectiva intelectual consecutivos que dictaban las tendencias dominantes del pensamiento occidental y que afectaban no sólo los temas de reflexión, sino también las herramientas y metodologías interpretativas. Propone una suerte de secuencia evolutiva del pensamiento filosófico donde establece que de la filosofía antigua y medieval, preocupada por la reflexión sobre las cosas y el mundo material, se pasa a la filosofía del Siglo XVII centrada en las ideas y la razón para llegar, finalmente, a la escena ilustrada moderna dominada por las preguntas sobre la naturaleza del lenguaje. Denomina a esta última instancia ‘giro lingüístico’ (*linguistic turn*) ya que afirmaba que todas las cuestiones habían pasado a ser, a fin de cuentas, cuestiones vinculadas al lenguaje: los mecanismos de sentido de la sociedad pasan a ser entendidos en analogía y funcionando como un texto, con sus códigos y reglas, y todo el problema de la representación, la verdad y la realidad pasan a depender de lógicas discursivas (Rorty, [1967] 1990)

Este modelo tiene profundas repercusiones en el clima intelectual y académico general, especialmente en el corazón de las ciencias sociales con el auge de disciplinas como la lingüística o la semiótica y la generalización de su utillaje metodológico.⁴ Desde esta perspectiva todo es susceptible a ser analizado como si fuese un fenómeno lingüístico o parte de un sistema general de signos, decodificable y reducible a unidades mínimas de sentido como son las letras y las palabras. Inclusive las imágenes. Éstas fueron abordadas en muchas ocasiones buscando indicadores que remitiesen a subtextos o fuentes literarias externas a ellas mismas, fueron analizadas – leídas – como si se tratasen de un documento, un indicio y una puerta a textos ocultos.⁵ Es en este predominio de la lengua y el lenguaje como pautas para analizar todo comportamiento social y forma cultural, que Mitchell y Boehm detectan la aparición de zonas de fricción alrededor de fenómenos que se resisten a ser únicamente leídos como forma de abordaje y proponen una etapa continuadora a partir de las distintas alternativas que comienzan surgir para suplir estas insuficiencias. Tal como explica Mitchell, “[c]uando el lenguaje se convirtió en el objeto paradigmático de la filosofía, reemplazando (como resumió Rorty) a las ‘ideas’ y las ‘cosas’, era inevitable que las imágenes apareciesen pronto en el horizonte” (Mitchell, [2006] 2011, p. 80). De un modelo volcado a la filosofía del lenguaje y el discurso, que entiende a la sociedad como un texto y a la imagen como un sistema de signos decodificables, se propone pasar a otro donde la imagen se piensa como portadora de un modo de significación propio, más allá de los problemas de la legibilidad y la textualidad. Las nociones de giro icónico y giro pictorial surgen en este punto y redefinen la discusión sobre los modos en que el conocimiento es construido en nuestro tiempo.

Sin embargo, al tiempo que comienzan a naturalizarse y aceptarse estos discursos respecto a nuestra supuesta relación de sobredeterminación con la imagen, aparece un segundo conjunto de enunciados que describen el mismo escenario y conjunto de funcionamientos sociales a través de una figura alternativa: la caracterización del contexto cultural como una ‘era de la imagen’ se superpone – e incluso es acompañado en ocasiones – con la afirmación de que vivimos también en la ‘era del Diseño’.

4 Cabe destacar la difusión y aceptación de la escuela estructuralista fundada por Ferdinand de Saussure en torno a sus postulados sobre el sistema de la lengua y el signo lingüístico y las posteriores teorías derivadas, entre las que también se destacan los desarrollos de Roland Barthes y la escuela francesa.

5 Ejemplos de esto se encuentran en la metodología desarrollada por Erwin Panofsky (detallada en el capítulo 5.2 de este trabajo) y en las obras de Carlo Ginzburg ([1986] 2013)

Luego de una primera etapa de consolidación y reconocimiento social como disciplina proyectual a mediados del Siglo XX, donde el quehacer instrumental del Diseño se reparte en sub-disciplinas de acuerdo a las diferentes áreas de especialización – Diseño Industrial, Gráfico, Audiovisual, de Indumentaria, de Paisaje, etc. –, se da paso a un segundo momento donde sus competencias comienzan a sobrepasar esas fronteras iniciales e intervenir cada vez en más cantidad de asuntos. Este pasaje llevó a que progresivamente empiece a ser entendido como un campo o área de pensamiento mayor, con sus propias reglas para construir y articular sentido, que podría pensarse equiparable a las ciencias, las humanidades o las artes, esferas en las que tradicionalmente se subdividió el saber occidental. Como señala Mónica Farkas, historiadora argentina del arte y el diseño, “en nuestra cultura contemporánea el diseño participa prácticamente en todas las instancias en que se hace público el conocimiento y en la producción de múltiples modalidades de visualizar [...]” (Farkas, 2011, p.188), adquiriendo así un alto grado de autonomización y una presencia transversal y heterogénea en numerosas actividades económicas y culturales. Hoy día, hay señales del Diseño en un amplio rango de prácticas y escenarios cotidianos, como se evidencia en la frecuente utilización del adjetivo ‘diseñado’ para dar un valor agregado a una gran variedad de producciones e inclusive estrategias y cursos de acción, en la aparición de suplementos en la prensa diaria, medios de comunicación y áreas gubernamentales organizadas en torno al Diseño o en la multiplicación de carreras universitarias centradas en sus diferentes ramas. Pero también ha aumentado su presencia en contextos de investigación y reflexión intelectual, llevando a que se lo considere un problema epistemológico con peso propio, lo que se manifiesta, entre otras cosas, en la aparición de publicaciones especializadas como *Design Issues* (MIT Press), en el surgimiento de términos como ‘*design thinking*’ o ‘*design way*’ para explicar procesos de pensamiento, en el repentino interés de perspectivas sociológicas en el tema o en el fortalecimiento de áreas de producción teórica dentro de las propias disciplinas del Diseño. Siguiendo una trayectoria similar a la imagen, el Diseño sobreviene su condición instrumental inicial para convertirse en una figura modélica en la que se condensarían las mentalidades y el espíritu de época.

Del emergente de abordajes en torno al Diseño, será interesante revisar uno en particular ya que se vincula profundamente con las teorías centradas en la imagen, tanto en los temas que propone como en los modos en los que se postula: el “giro del Diseño” (*design turn*) enunciado por Wolfgang Schäffner (2010). Para comenzar a indagar la relación entre imagen y diseño, e investigar la modalidad que la primera adquiere en las lógicas de sentido del segundo, es interesante comenzar revisando qué se propone desde estas dos variantes de los giros. ¿Qué significa entender a un complejo contexto de mecanismos culturales a partir de las figuras de la imagen y el Diseño?, ¿cuáles son las rupturas y continuidades que conlleva la enunciación de cada período? y, principalmente, ¿cuál es el vínculo entre ambos giros y qué implica entender a cada fenómeno desde las perspectivas teóricas del otro?

2.1 El giro icónico, el giro pictorial y el régimen de visibilidad

El enunciado de los ‘giros’ hacia la imagen aparece por primera vez a mediados de los años noventa de manera simultánea en contextos epistemológicos diferentes: W.J.T. Mitchell, profesor norteamericano de literatura y de historia del arte, y Gottfried Boehm, filósofo e historiador del arte alemán, postulan respectivamente, y sin tener contacto el uno con el otro, un ‘giro pictórico’ y un ‘giro icónico’ en el pensamiento de la cultura occidental. Estas nociones – que en numerosas ocasiones son utilizadas como sinónimos o son intercambiadas una por otra indiscriminadamente – comparten un destino común no sólo por la coincidencia de su aparición sino porque también tienen una trayectoria posterior similar al ser señaladas como el punto origen de nuevos campos disciplinares, los

Estudios Visuales anglosajones y la Bildwissenschaft alemana – la ciencia de la imagen – respectivamente, y de una revolución metodológica en el estudio y la consideración de la representación visual.

El giro icónico tal como lo entiende y lo propone Boehm tiene que ver con una indagación de corte epistemológico en torno a los mecanismos propios de la imagen para construir sentido; una pregunta que demanda resolución a partir de la detección de una situación paradójica en el medio actual: la imagen al tiempo que aumenta su presencia y se vuelve ubicua, genera una zona proporcional de vacío e incertidumbre en torno al tema de su definición. Pareciera que mientras más imágenes existen menos se sabe qué son o cómo funcionan. Señala que esta situación paradójica es producto de una serie de movimientos y transformaciones que tuvieron lugar en el espacio experimental de la Modernidad con la aparición de nuevos tipos de imágenes que desplazaron y pusieron a prueba los presupuestos sobre la producción visual que habían prevalecido durante siglos. La caída del sistema de géneros, la aparición de nuevas técnicas de reproducción y, finalmente, las tecnologías eléctricas y digitales, produjeron la aparición de prácticas que dotaron a la imagen de una flexibilidad, omnipresencia y utilidad inéditas, llevando a que distintos individuos involucrados con su producción tuviesen que redefinir qué se entendía por imagen bajo estas nuevas condiciones. Es justamente por esta “gran variedad de fenómenos de lo icónico” que la pregunta por la imagen adquiere una “legitimidad irrefutable” y una “urgencia particular”; una pregunta que “no se había planteado nunca de modo tan enérgico porque su respuesta parecía o bien evidente o irrelevante, y cuando en la actualidad aparece, la forma de las imágenes ha sufrido tantas transformaciones que su respuesta parece tan urgente como complicada” (Boehm, [2004] 2011, p. 99)⁶

Siguiendo esta línea, si las imágenes se han vuelto algo tan frecuente y cotidiano, si, como dice Boehm, han penetrado en numerosos discursos y han sido descubiertas por disciplinas tan diversas, tendría más sentido considerarlas como las operadoras de los presupuestos fundamentales de la cultura más que como simples fenómenos superficiales, y, por tal, sería indispensable que se investiguen y clarifiquen sus premisas. “Ni la pericia para la utilización de las imágenes, ni su crítica, pueden progresar si el estatus de lo icónico permanece impreciso. Las imágenes se utilizan por doquier sin que sepamos de forma satisfactoria cómo funcionan” (Boehm, [2004] 2011, p. 88)

Es sobre este punto que Boehm retoma los postulados de la posición filosófica dominante dictada por el giro lingüístico: “[...] la ‘imagen’ no es simplemente un nuevo tema, sino que implica más bien otro tipo de pensamiento, un pensamiento que se muestre capaz de clarificar y aprovechar las posibilidades cognitivas que hay en las representaciones no verbales, que durante tanto tiempo han sido minusvaloradas.” (Boehm, [2006A] 2011, p. 58) Señala que la tradición que sostenía al lenguaje como última instancia verificadora del conocimiento causó un empobrecimiento de las complejidades y matices de lo que la filosofía antigua había entendido por ‘logos’. En su concepción original, el logos, aún cuando no incluía a las imágenes como tales, era un tanto más abarcativo que su versión actual, ya que no se restringía únicamente al lenguaje y tomaba en consideración otros actos de creación de sentido como los números. Según esta mirada, más allá de la palabra existen espacios de sentido alternativos que no dependen de la predicación y la verbalización; espacios donde el significado se construye y negocia desde la visualidad, la tonalidad o la gestualidad sin la necesidad de una justificación o legitimación posterior por parte de un texto. Es ese entendimiento del logos como territorio exclusivo del lenguaje lo que habría obstaculizado la investigación de otras modalidades de sentido. Boehm postula, por esto,

⁶ Una de las concepciones más generalizadas con las que se ha intentado responder a esta pregunta en el último tiempo – y con la que Boehm discute por haber dominado el debate simplificando la cuestión – es la noción posmoderna de imagen basada en las ideas de simulación y sobre-estetización. Entendida como una ilusión que diluye la diferencia entre representación y realidad efectiva, y al mismo tiempo como el resultado de un comportamiento que se desprende de las prácticas de mercado – que abre la experiencia estética al dominio de lo cotidiano banalizando supuestamente un valor antes exclusivo de lo artístico – la imagen se convierte en una figura cultural asociada al fin de los grandes relatos de la Modernidad y a la agonía de lo real; un discurso que pese a reconocerle un tipo de fuerza particular, también tiene un tinte iconoclasta ya que la toma como una copia que engaña y aleja a las personas del contacto directo con una supuesta experiencia primaria de lo humano.

Boehm no niega este discurso pero sostiene que su consideración no tiene que ser excluyente ni anular otras manifestaciones de lo icónico.

la existencia de un ‘logos icónico’ para abrir el camino al estudio sobre los fundamentos, objetivos y métodos propios de la imagen para articular significados.

“[...] las imágenes tienen una lógica propia y exclusiva, entendiendo por lógica la producción consistente de sentido a partir de verdaderos medios icónicos. Para explicar esta tesis, me gustaría demostrar que la lógica de las imágenes no es predicativa, es decir, que no se constituye a partir del modelo de la proposición u otras formas lingüísticas: no se realiza al hablar, sino al percibir.” (Boehm, [2004] 2011, p. 87)

La mirada sobre el marco sociocultural contemporáneo que plantea Boehm a partir de la enunciación de su giro icónico es guiada por esta preocupación ontológica que lo lleva a intentar descubrir cuál es y en qué radica esta supuesta naturaleza y esencia del fenómeno icónico. Y si bien reconoce que la diversidad y las diferentes modalidades de aparición son valores y factores claves para tener en cuenta al momento de llevar adelante su investigación, para asir la cuestión de lo propio y específico de lo icónico, muchas de sus postulados tienden a tratar a la imagen como a una categoría abstracta y generalizada. La enunciación de propiedades inherentes a toda imagen, como son la “diferencia icónica”, la “lógica de contrastes” o la idea de “inteligencia icónica”⁷, evidencian esta tendencia generalizadora al tiempo que reflejan las influencias de la tradición epistemológica alemana y el enfoque fenomenológico en la formación del autor. Para Boehm el giro icónico significa recuperar a la imagen como una categoría de conocimiento, tanto desde las inquietudes de las preguntas filosóficas como desde la rigurosidad del método científico. Tal es así que reclama la aparición de una ‘ciencia de la imagen’. Señala inclusive que toda la lógica de los giros está en un terreno intermedio entre la ciencia y el marketing, una oscilación entre “lo que Thomas S. Kuhn ha denominado ‘paradigma’ y la apariencia de un diseño retórico que recuerda a la moda de la última temporada” (Boehm, [2006A] 2011, p. 58), priorizando a la primera y desconfiando, aunque sin negar, a la segunda. Por esto, la mayoría de sus observaciones se enfocan en la performance de la imagen hacia el interior del mundo disciplinar, prestando especial atención a los diálogos entre el ámbito del arte, la filosofía y la ciencia. Esta duda y diferencia entre ambos polos no está presente en la visión de Mitchell sobre el tema quien, por el contrario, abraza y acepta esta dualidad en su “giro pictorial”.

⁷ Para un desarrollo de estos conceptos ver Boehm [2004] 2011

La noción de “giro pictorial” aparece por primera vez en un artículo titulado precisamente “*The pictorial turn*”, publicado en 1992 por W.J.T. Mitchell en la revista *ArtForum* y convertido, dos años más tarde, en el capítulo inaugural de su libro *Picture Theory*. Allí propone un redescubrimiento de la imagen que abarca tanto el ámbito formal del pensamiento crítico como el sentido común popular y el habla cotidiana, radicando el valor del mismo justamente en esta doble presencia.

“Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible” (Mitchell, [1994] 2009, p. 23).

Mitchell, distinto a Boehm, plantea que la diferencia entre un cambio de modelo retórico – es decir de una figura de conocimiento en el plano del discurso cotidiano – y un cambio de paradigma no es tan profunda, ya que este último operaría de manera similar al primero sólo que hacia el interior de una disciplina. El giro pictorial funcionaría en ambos terrenos:

abarca tanto las transformaciones en el ámbito académico – y su uso de la imagen como una forma de acceso a la cultura y lo social – como los cambios en la esfera pública y la percepción popular. En un intercambio epistolar con Boehm una década después de publicados los giros Mitchell apunta que mientras que para el teórico alemán el problema de las imágenes y el lenguaje son antes que nada temas filosóficos, para él, además de ser una cuestión propia de ese ámbito, también forman parte de las artes visuales, el cine, las creencias populares, la cultura de masas, la política y la ideología (Mitchell, [2006] 2011, p. 81). De hecho antes que oponer la noción de ‘paradigma’ científico con el discurso retórico popular, propone pensar al giro pictorial a mitad de camino entre un ‘paradigma’ y una ‘anomalía’, es decir, como un modelo o figura de otras cosas – entre lo que se incluiría a la figuración misma – y como un problema sin resolver: “[L]o que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures*) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual” (Mitchell, [1994] 2009, p. 21).

Si bien ambas teorías implican, en palabras de Ana García Varas, una transformación en el estudio de la cultura “que se acerca a la realidad a través de su cristalización, presentación o definición en imágenes” (García Varas, 2011, p.18), donde el giro icónico de Boehm hace referencia a la proliferación de imágenes y a la atención resultante sobre las mismas hacia el interior de los campos del saber, Mitchell agrega también a la esfera de lo social, lo discursivo y lo cotidiano.

“Mi pretensión era poner de manifiesto la percepción de un ‘giro hacia lo visual’ o hacia la imagen como un lugar común, como algo que es afirmado de modo casual e irreflexivo a propósito de nuestro tiempo, y que es saludado sin ningún tipo de cuestionamiento tanto por aquellos que les place la idea como por los que, en el frente opuesto, la odian.” (Mitchell, [2002] 2003, p. 31).

Señala que es común que, a lo largo de la historia, ante una transformación en el repertorio de representaciones visuales disponibles en el medio social o ante la aparición de nuevas tecnologías de producción, distribución o consumo de imágenes, se genere una ansiedad generalizada tanto a favor – normalmente bajo la forma de una euforia o celebración – como en contra – despertando pánico o sentimientos iconoclastas –, influyendo ambas reacciones en la tendencia del pensamiento sobre la imagen de cada período. Lo particular del giro pictorial de nuestro tiempo sería que el antiguo y persistente miedo en torno al poder de las imágenes, dominando y controlando el medio social, parece haberse vuelto una posibilidad técnica real por la gran cantidad de imágenes que circulan a diario y por las nuevas formas de simulación producidas por la era del video, la cibernética y las tecnologías digitales. Sin embargo, al tiempo que señala esto, Mitchell advierte también que una simplificación recurrente en torno al giro pictorial es creer que éste se centra únicamente en la fabricación extendida de imágenes y en la dominancia de lo que suele llamarse ‘medios visuales’, ejemplificados habitualmente por el cine, la fotografía, el video, la televisión e internet. Desde su punto de vista, ninguno de estos medios es puramente visual, son todos medios mixtos que involucran un entramado de otros sentidos y donde además, en la mayoría de los casos, hay también una participación importante de las palabras y el texto. Esta creencia generalizada y no cuestionada de que los medios son puramente visuales, este discurso de la supremacía de lo visual que invisibiliza la participación de otros sentidos o formas de representación, es lo que distinguiría el giro pictorial. La supuesta naturaleza no discutida de lo visual, su autoevidencia como sentido

soberano, es, en parte, el motor del giro. Lo visual no sería sin más una cualidad del medio – aunque también – sino un discurso que se entreteje a su alrededor. El argumento sobre la aceleración e inmediatez técnica, se percibe como causa aparente pero no suficiente si no se considera, por otro lado y en paralelo, al cambio que toma a la imagen como una figura, una práctica social y un discurso, como un tropos del pensamiento, tanto en la crítica y el estudio de la cultura como en el habla y el sentido común cotidiano; un discurso que propone el acceso a lo social, lo cultural y lo ‘real’ a través de su manifestación en imágenes.

“Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la mimesis ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la presencia pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el ‘alfabetismo visual’, basándose sólo en un modelo textual.” (Mitchell, [1994] 2009, p. 23)

Si bien Boehm reconoce y subraya que la recuperación y el énfasis sobre lo icónico no implica un abandono de lo lingüístico – sino más bien la introducción de una diferencia – en los postulados del giro pictorial puede detectarse una mayor apertura a considerar las zonas de contacto y los diálogos entre la imagen y el lenguaje.⁸ Donde para el filósofo alemán la introducción de esa diferencia funciona como fundamento para delinear una relación entre imagen y lenguaje, en la “que la primera no esté subordinada al segundo y mediante el cual el logos sea conducido más allá de la dimensión de lo verbal” (Boehm, [2004] 2011, p. 89), a Mitchell le interesa menos delimitar una frontera y presta más atención a los matices e intercambios entre lo decible y lo visible. Desde su opinión, si algo tiene que evitar el giro pictorial es convertirse en una repetición de las simplificaciones y las compartimentaciones del conocimiento estrictas y herméticas del pasado; “[e]ntender el concepto de giro pictorial como una simple sustitución del lenguaje por las imágenes, y de los libros por la televisión es el tipo de reduccionismo que produce mala historia y mala teoría estética.” (Mitchell, [2006] 2011, p. 75)⁹

Aunque Boehm y Mitchell enuncian el giro hacia la imagen de manera simultánea, tomando puntos de referencia en común y ocupándose de fenómenos similares, sus preguntas e interés no necesariamente son coincidentes. Más allá de diferencias puntuales, lo que funda el valor tanto en el giro pictorial y en el giro icónico, es que además de poner en cuestión y llamar la atención sobre el lugar que ocupa la imagen en la construcción de conocimiento, postulan también como un dato significativo la manera particular en que la imagen aparece y se posiciona en este escenario. La imagen, además de ser diferente al discurso textual, significa un giro por su abundancia. Una idea de primacía que se construye a partir de su frecuencia de aparición tanto en el plano tecnológico como epistemológico; la proliferación de imágenes no se manifiesta sólo en el plano material como resultado de una transformación en los modos de producción y circulación sino también en el plano discursivo y teórico, los modos que tenemos para hablar y pensar sobre – y a través de – la imagen. Hablar de un giro hacia lo visual es tener en cuenta estas dimensiones al mismo tiempo; un aumento de intensidad tanto en la esfera de la cultura pública a través de la producción tecnológica como en la esfera discursiva del habla cotidiana y la reflexión académica. Ya sea como giro icónico o como giro pictorial, como paradigma, tropos, modelo retórico o anomalía, la sobrepresencia de imágenes dominaría y definiría el escenario cultural.

⁸ Esto es entendible si se toma en consideración que Mitchell tiene una formación e intereses iniciales distintos a los del filósofo alemán; sus primeros trabajos se enfocaron en la comparación entre las artes visuales y las artes verbales a través de la obra de William Blake, donde no sólo relaciona a la literatura con la historia del arte – disciplina a cuyos principios él mismo reconoce haber accedido tardíamente – sino que también incluye una investigación sobre la historia del grabado y la impresión, libros de emblemas y manuscritos iluminados y la iconografía tradicional, demostrando desde un comienzo una perspectiva de lo visual marcada por una mirada interdisciplinar.

⁹ Siguiendo esta línea afín a las relaciones entre palabras e imágenes propone una “iconología crítica” como alternativa a la iconología panofskiana. Ver el apartado 5.2 de esta investigación para más detalles.

Esta versión de la primacía como un aumento de presencias encuentra su reverso en una mirada alternativa sobre el mismo contexto que resulta interesante porque complementa las perspectivas de Mitchell y Boehm. Aunque la experiencia de estar rodeados de imágenes sea primaria en nuestra cotidianidad, la visualidad contemporánea es referida por Camiel Van Winkel ([2005] 2014), no a partir de la abundancia sino, desde una sensación de falta, un principio de pobreza o escasez.

“La dinámica de la cultura actual es determinada más bien por un déficit visual que por un exceso visual. La demanda de imágenes —no sólo de imágenes ‘complejas’ o ‘interesantes’, sino de imágenes en general— es mayor que la oferta. La vida en medio de los medios visuales es dominada por una permanente presión para que se suministren las imágenes faltantes, para que se visualicen las prácticas y procesos carentes de imágenes. Eso es el régimen (primaat) de la visibilidad” (Van Winkel, [2005] 2014, p. 884).

Si bien esta idea de ‘régimen de visibilidad’ no tuvo el alcance o la repercusión teórica que tuvieron los giros en el mundo académico¹⁰, ha sido señalado en más de una ocasión como un contrapunto que completa el escenario y le da vuelta a la hipótesis de la abundancia. Intercambiando la idea de ‘giro’ por ‘régimen de visibilidad’, la primacía pasa a estar puesta en el impulso por crear nuevas visualizaciones más que en la cantidad de imágenes ya existentes. Van Winkel señala que aún cuando las imágenes estén presentes en todas partes, éstas no tienen punto de comparación con la fuerza y el impulso por visualizar; un impulso que dicta que todo lo que es invisible no existe socialmente y, por tal, demanda que las personas, instituciones y prácticas hagan un esfuerzo constante para volverse más visibles, por estar ‘más a la vista’. Una voluntad por mejorar los momentos de visualización – por visualizar más y mejor – que afecta no sólo a las prácticas que originalmente tienen una forma de presentación predominantemente visual – a las cuales se les agrega una “capa extra de visualización”, una “visualización de segundo grado” – sino también a formas no-visuales de producción cultural – como la literatura o la música, que pasan a tener momentos de expresión y comunicación visual (Van Winkel, [2005] 2014, p. 885). En esta perspectiva lo hegemónico de nuestro contexto cultural es, entonces, la constante búsqueda de nuevas formas de exterioridad en todos los registros de la cultura; lo que prima no sería lo que abunda sino la voluntad de completar lo que falta.

¹⁰ Los postulados de Van Winkel ganan repercusión a partir de una cita sobre su artículo realizada por Norman Bryson en el marco de una serie de discusiones sobre los alcances de los Estudios Visuales (Bryson, [2003] 2004)

Y así como Mitchell y Boehm daban igual importancia a la preeminencia de lo visual tanto en la esfera de la producción material como intelectual, Norman Bryson retoma este modelo propuesto por Van Winkel y hace lo propio. Según indica, no son sólo el repertorio de imágenes y las prácticas culturales los que se encuentran bajo esta necesidad por expandir sus momentos de visualización sino también el ámbito de las reflexiones académicas. La aparición de nuevos campos de estudio sobre la imagen “señalan el lugar en las humanidades en el que la presión de este ‘régimen de visibilidad’ y su economía productivista se perciben con más intensidad dentro de la cultura de la universidad” (Bryson, [2003] 2004, p. 53). Plantea que el análisis cultural tuvo que readaptarse para dar cuenta de la intensificación y expansión de imágenes, pero también invita a pensar la cuestión desde un punto de vista alternativo al proponer que la aparición de estos campos de estudio no como la respuesta a un cambio sino, como una manifestación y como parte del fenómeno mismo.

Ya sea desde la abrumadora cantidad de imágenes o desde la pujante necesidad por visualizar, en estos tres enfoques se señala al tiempo actual como marcado y atravesado por lo visual. No se trata de que anteriormente las imágenes no hayan jugado un papel determinante en la elaboración de conocimiento, sino que ahora la imagen se convierte

en una figura crítica para caracterizar la forma particular en que el conocimiento es construido y practicado. Y aunque se difiere sobre lo que impulsa al motor de esta primacía – el exceso o la falta – coinciden en que la implosión en el repertorio de imágenes materiales y teóricas produce la necesidad de reorganizar las estructuras académicas para dar cuenta del fenómeno y los modos en que se estudian las imágenes, ya sea bajo la forma de nuevas “estrategias de contención”, como dice Mitchell, o como una forma de adaptación ante “la presión por visualizar” en Bryson y Van Winkel.

Parte de la esencia de esta actual primacía de la imagen radica en este consenso generalizado sobre el estado de situación; la idea de una vida atravesada por imágenes, de una sociedad estructurada y dependiente de sus representaciones visuales, se presenta frecuentemente como un axioma no cuestionado, naturalizado y reconocido como una experiencia familiar y para nada ajena por el conjunto social, y es justamente sobre este reconocimiento que se señala un valor y un síntoma. Como se dijo anteriormente, llama la atención cómo esta aceptación y naturalidad sobre la relación con lo visual ha comenzado a asociarse también a los discursos sobre la ‘era del Diseño’, dándose una coincidencia entre ambos modelos que, lejos de presentarse como una refutación, muchas veces se articulan desde las mismas fundamentaciones. De hecho, los postulados de Van Winkel pueden servir de puente entre ambas ideas porque es de los pocos abordajes donde el fenómeno de la imagen y el fenómeno del Diseño aparecen vinculados de forma directa.

2.2 El giro del diseño

Van Winkel equipara ambos fenómenos al postular que otra forma de referirse a la presión por visualizar que detecta como lógica subyacente en todo comportamiento social es hablar de ‘primacía del diseño’, argumentando que cada vez más los productos culturales son ‘diseñados’ antes que ‘hechos’ y que los principios del llamado ‘buen diseño’ se ponen en práctica en una amplia gama de prácticas (Van Winkel, [2005] 2014, p. 888). Señala que así como la fotografía se convirtió en su momento en el modelo dominante de producción de imágenes, desplazando al arte pictórico e imponiendo sus propias lógicas y criterios de calidad, el Diseño habría tomado en la actualidad ese rol, adquiriendo validez general. El régimen de visibilidad y el imperativo de visualizar sería una presión por participar de esta modalidad particular de conformación de imágenes: “[e]n todas partes, desde el arte al comercio, a la moda y el estilo de vida, el modelo productivo dominante gira en torno a la estilización, la codificación y la comunicación efectiva con el público. No es sólo que la corriente de imágenes, el flujo pictorial, se haya multiplicado y proliferado, más bien que el entorno se está sometiendo al imperativo del diseño y la estilización visual.” (Bryson, [2003] 2004, p. 52)

Lo interesante de este planteo es que Van Winkel repara en la distinción entre modalidades de producción de imágenes dentro del hegemonía de lo visual; la aparición del Diseño como modelo productivo dominante implicaría una diferencia respecto a paradigmas anteriores haciendo que esta ‘era de la imagen’ no sea completamente equiparable a otros momentos históricos. Sin embargo, la consideración sobre el hacer del campo del Diseño que propone está, en cierto modo, limitada a una perspectiva instrumental y vinculada únicamente a las estrategias del mercado que apuntan a la estetización de mercancías, cuestiones que se reflejan, por ejemplo, en el planteo de que los supuestos principios universales para crear un “buen logo” son aplicables a cualquier tipo de producción cultural o en la idea de que el involucramiento del Diseño es una instancia casi final

del proceso productivo, ya que se ocuparía de ayudar a poner en circulación el objeto o producción en la vida pública, entendiéndolo como una especie de filtro u operación epidérmica que no participa de la configuración o creación *per se*.

En una línea más atenta al rol del Diseño en la creación de sentidos, Wolfgang Schäffner retoma la idea de giros como revoluciones epistemológicas y propone un “giro del diseño” (*design turn*), una tercera etapa en la revolución del conocimiento moderno y continuadora del movimiento que había posicionado a la imagen como paradigma. Desde allí se postula al Diseño como un nuevo dispositivo del saber que, así como los giros hacia la imagen se proponían respecto al giro lingüístico, en lugar de ser simplemente una superación, se piensa más bien como un espacio de integración – una *trading zone* en palabras de autor – de las etapas anteriores y de otras disciplinas.

“Ese espacio o zona de intercambio no necesita un lenguaje común, como fue la presuposición del *linguistic turn* tomando el texto como espacio común que debería permitir la coherencia de los diferentes conocimientos científicos. En el mismo modo fue ideado el *iconic turn*: la imagen como visualización que permite reunir los más dispersos conocimientos en un solo medio. El *design turn*, sin embargo, podría describirse como una consecuencia de la situación descrita por Galison: no es un lenguaje común, ni es una visualización que permite que funcione esa interacción entre las diferentes disciplinas y conocimientos. Más bien se trata de un proceso integrativo que enfocamos como proceso del diseño que compone los elementos más heterogéneos para resultar en un nuevo objeto, dispositivo o procedimiento.” (Schäffner, 2010, p.70)

Parte de los postulados de Schäffner se fundamentan en un cambio que detecta hacia el interior de las disciplinas científicas, particularmente en las metodologías de las ciencias naturales, donde el investigador ya no trata simplemente de descubrir cómo funcionan los procesos estudiados, sino que interviene en sus comportamientos a través del diseño de dispositivos, operaciones y estrategias. En esta voluntad por actuar e intervenir antes que solo observar, “se empieza a hablar de ‘ladrillos’, de ‘puertas’ y ‘ventanas’ y de ‘máquinas’ como si nos encontráramos en el mundo artificial de la arquitectura y del diseño” (Schäffner, 2010, p.62); un imbricación del mundo natural con el de los artefactos, que entiende como consecuencia de que la práctica del Diseño se haya instalado como operación básica de una nueva construcción del mundo. Se pasa del análisis de datos, de la interpretación de los existente, a la síntesis, la transformación y la construcción; un giro hacia el ‘hacer’ – hacia el “*doing things*” – que encuentra al diseño, a la planificación y a la proyectación en el centro de todas las operaciones. Esta “revolución científica”, como la llama, no se limitaría únicamente al mundo de las ciencias naturales sino que tendría, también, consecuencias para el saber científico de la ingeniería, las humanidades y las propias ciencias del diseño.¹¹

De este modo, al tiempo que expone una suerte de estado de situación respecto a prácticas y miradas propias del Diseño presentes en una variedad de campos, el *design turn* busca también que “el diseño deje de ser una disciplina aislada y se transforme en un procedimiento esencial para la producción de saber” (Schäffner, 2010, p.70). Un doble movimiento donde, para superar la figura del diseñador encerrado sobre sus propios métodos de trabajo y para integrar los conocimientos de otros campos, la noción de laboratorio abierto e interdisciplinar ocupa un lugar central. Schäffner establece que la idea del laboratorio creada en el siglo XIX, como espacio y lógica de investigación de las ciencias naturales y tecnológicas, debe dar paso a una concepción marcada por la interdisciplinariedad. El Diseño funcionaría en este nuevo esquema como una red operativa y como una zona de intercambio que permitiría reconectar

¹¹ El autor refiere a estas distintas consecuencias puntualizando que no se manifiestan del mismo modo en todos los campos.

En el área de la ingeniería, el *design turn* se vuelve visible, por ejemplo, en el desarrollo de las smart tech y del internet of things, donde se transforma la concepción tradicional de técnica y se pasa a tratar a los objetos materiales como informaciones, como nodos en un entramado de redes y como parte activa en el intercambio y la formación de conocimientos.

En las humanidades, por otro lado, aún cuando se ha dado un proceso de cambio en las metodologías de las disciplinas histórico-analíticas donde se evidenciaría un enfoque afín a las prácticas del diseño, ya que se pasa del análisis y la historia de las ideas a un análisis de las prácticas y de la cultura material del conocimiento, aún no termina de verificarse por completo la influencia del Diseño.

Finalmente, respecto a la propia disciplina del Diseño señala que su auto-apercebimiento como lógica cultural dominante también produciría cambios hacia el interior de sus propias metodologías.

Entender al Diseño como *trading zone* y como programa capaz de reestructurar el saber universitario implicaría reemplazar la idea de “diseñador individual con su caja negra de creatividad inconsciente” para pensarlo mejor como integrante central de un laboratorio interdisciplinario, lo que llevaría también a que el propio saber del campo se nutra de otros saberes. “Convertir al diseño de ‘productos’ en el diseño del saber significa cambiar el enfoque del resultado a la forma de diseñar y producir el conocimiento, al proceso de materializar y producir el saber” (Schäffner, 2010, p.70-71)

las compartimentaciones producidas por el saber altamente especializado de las disciplinas universitarias y sacar a la luz componentes comunes presentes ya en cada una de ellas. Concebido así, el acto de diseñar sería un procedimiento que conduce a una composición y un tipo de saber particular; una forma de conocimiento específica con lógicas propias capaces de crear una nueva “arquitectura del conocimiento”. Así como los giros de la imagen funcionaron como anclajes analíticos y al mismo tiempo tuvieron, quizás sin proponérselo abiertamente en un comienzo, un carácter programático sobre un amplio conjunto de áreas de estudio sobre la representación visual, el giro del Diseño tiene, en este caso si de manera declarada, una clara intención de reorganizar los campos disciplinares existentes.

Dentro de este planteo es interesante el apartado que Schäffner dedica a la transformación que sufre el concepto y el rol de la imagen. “La imagen como una superficie gráfica que garantizó durante siglos una operación sumamente rápida de informaciones simultáneas parece llegar a su límite” (Schäffner, 2010, p.77). Bajo el signo del *design turn*, la imagen recibe un nuevo status de “interfaz gráfica activa” y es señalada como un modelo ejemplar de este nuevo orden contemporáneo; “[...] no se trata más de una representación o visualización pasiva, sino de una estructura activa y operativa [...]” (Schäffner, 2010, p.75). Los puntos y las líneas gráficas reciben un status epistemológico-técnico y se les adjudica, retomando postulados de algunos artistas de vanguardia como Paul Klee y Wassily Kandinsky, una vida y un espíritu propio. De esta manera, aún cuando se le reconoce a la imagen un poder, una posición y una autonomía similar a la que recibe desde los postulados de los giros y el régimen de visibilidad, en esta modalidad adquiere un valor diferencial que implica una ruptura respecto a un supuesto estado anterior. Se pasa de un discurso y una perspectiva que entiende a la sociedad atravesada y definida por su consumo de imágenes a otro que pareciera centrarse en la conformación de imágenes; en el hacer y el diseño de lo visible.

2.3 Intersecciones

‘Imagen’ y ‘Diseño’ aparecen en todas estas teorías como dos conceptos clave, y de algún modo interrelacionados, para comprender el funcionamiento de nuestra sociedad; para entender el modo en que el sentido es tramitado hoy día. Si se atiende al paradigma de la imagen, se presenta un escenario dominado por sus representaciones visuales y por el imperativo de volver visible todo proceso cultural; si, en cambio, se mira el mismo escenario desde la perspectiva del Diseño, esta disciplina es entendida como procedimiento de razonamiento y modelo productivo imperante detrás de las lógicas que reúnen e integran todas las prácticas sociales, entre las que se encontraría la producción de imágenes. Sin embargo, pese a que en cada interpretación se incluye e intenta explicar al otro giro, la mirada sobre la relación entre el fenómeno de la imagen y el Diseño termina siendo acotada desde los dos puntos de vista. Ya sea que se considere este vínculo como un fenómeno anidado dentro del otro – si se piensa al Diseño como la forma de creación de imágenes más nueva dentro de un abanico de otras modalidades – o como un fenómeno a continuación del otro – si se los mira en cambio como estadios consecutivos dentro de la cadena de giros – lo cierto es que no se termina de profundizar cuál es la relación por fuera del establecimiento de una jerarquía o de una secuencialidad. Si bien en cada alternativa se le asigna un rol fundamental al otro concepto, no se explicita el vínculo por fuera del esquema figura-fondo o contexto-producto: o el Diseño es una especialidad dentro del marco general de la imagen o bien la imagen es un modelo ejemplar de las lógicas y metodologías dentro de las lógicas del Diseño.

Para evitar caer en simplificaciones o relaciones de causalidad lineales al momento de comparar y estudiar estas formas distintas de periodizar la conciencia occidental – esas

rupturas y continuidades de las que se hablaba al comienzo – puede resultar útil volver a traer a escena los postulados de Mitchell sobre la relación entre el giro lingüístico y el giro pictorial. Así como es más provechoso estudiar las zonas de contacto entre ambos giros antes que considerar que las imágenes reemplazan sin más al lenguaje, lo mismo podría aplicarse a la relación entre el Diseño y los períodos anteriores. En lugar de tomar la palabra ‘imagen’ e intercambiarla por ‘diseño’ o tratar de encajar un concepto dentro del otro, habría que prestar atención a los préstamos, las superposiciones, las negociaciones y desacuerdos entre ambos modelos. La lógica de los giros no implica que la aparición de una nueva etapa clausura definitivamente a la anterior; muchas veces hay latencias, ecos y supervivencias entre los distintos modos de entendimiento que cada instancia propone. Momentos donde un giro anticipa al siguiente o donde la nueva etapa acepta y convive con algunos preceptos de la anterior. ¿Cómo sería esta zona intersticial, este equilibrio entre otredad y complementariedad, entre lo icónico y el Diseño?

Un argumento que aparece recurrentemente al momento de vincular la abundancia de imágenes con la ubicuidad de los diseños es el discurso de la sobreestetización del mercado. Ticio Escobar describe que esta idea de un esteticismo generalizado funciona como uno de los grandes relatos contemporáneos sobre la producción visual y explica que allí la vieja utopía modernista de re-unificar todas las esferas de la vida humana se cumple, no como conquista de la emancipación del arte o la política sino, como un logro del mercado. Bajo esta mirada, las “imágenes del diseño, la publicidad y los medios” se apropian del viejo sueño vanguardista pero signados éstos por las demandas del consumo y la rentabilidad (Escobar, 2015, p. 27-28). Sin embargo, tal como dice el crítico de arte y teórico de los medios Boris Groys, en un contexto donde todo es susceptible de ser interpretado como efecto de las fuerzas del mercado, esta interpretación tiene un valor casi nulo ya que “lo que sirve como explicación para todo, deja de explicar lo particular” (Groys, 2014, p. 17). Ni el Diseño podría ser interpretado exclusivamente según los discursos de una economía de la mercancía ni la imagen puede entenderse únicamente como una manifestación del mercado. Un hecho coincidente en torno a todos los discursos que se han revisado es que colapsan los viejos muros de las categorías que separaban lo popular de lo elevado, lo científico y académico de lo cotidiano y las lógicas del mercado. Ambos giros, los de la imagen y el del Diseño, hacen de esas dualidades un rasgo constitutivo, por lo que una investigación que se proponga estudiar la relación entre ambas cuestiones no debería desestimar a ninguno de estos polos así como tampoco convertirlos en la única o primera explicación. Del mismo modo en que Boehm se enfoca en el aspecto ontológico del fenómeno icónico, los postulados de Mitchell representan un complemento al reponer cómo la cuestión se manifiesta también en el sentido común y la percepción cotidiana de una vida con imágenes. Lo mismo podría pensarse sobre el Diseño si se entiende que la restructuración del saber que se propone desde el *design turn* encuentra su contracara en miradas como la de Van Winkel respecto al rol del éste en las lógicas de la producción cultural.

Mitchell establece que, en torno al tema de la imagen, una de las tareas verdaderamente importantes para evitar recaer en modelos binarios centrados sólo en un punto de inflexión, es describir las relaciones específicas de la visión con prácticas culturales concretas. En relación al Diseño y la producción de imágenes, una estas prácticas – y quizás la más importante dada su especificidad – es el ámbito del Diseño Gráfico. Este trabajo propone, entonces, estudiar cuál es la relación particular entre la primacía de las imágenes con el ámbito específico del Diseño Gráfico. ¿Es coincidencia, o al menos algo más que una obviedad no dicha, que el aumento de intensidad en torno al tema de las imágenes se superponga con la consolidación y el protagonismo de un ámbito tan profundamente vinculado a su producción como lo es

el Diseño Gráfico? Afiches, revistas, publicaciones, folletería, marquesinas en la vía pública, sistemas de identidad marcaria, señalética, mapas, diagramas, y un largo etcétera, son todas producciones que se señalan en el centro de la actual primacía de la imagen y mayormente involucran la participación de un diseñador gráfico en su hacer. ¿Qué tiene para decir, entonces, el Diseño sobre esta noción contemporánea y expandida de imagen?

Para comenzar a particularizar la relación entre imagen y Diseño Gráfico, y con ello debilitar uno de los muros que separaría ambos giros, resultará conveniente revisar cómo se han abordado e investigado el vínculo ambos continentes. Un punto coincidente entre todas las perspectivas presentadas es que se generan transformaciones en los modos en que se han estudiado las imágenes y las producciones del Diseño, estableciéndose allí posicionamientos concretos sobre el vínculo entre uno y otro. A continuación, se presentará una breve puesta en cuestión de, en primer lugar, el estado actual y el desarrollo de los estudios sobre la imagen en relación, entre otras cosas, a producciones provenientes del Diseño y, en una segunda instancia, la postura del Diseño frente a este tema.

3. Territorios y territorializaciones de la imagen: la imagen como objeto de estudio, disciplina y problema teórico

Los enunciados de Mitchell y Boehm sobre un giro hacia la imagen formalizan cierta ansiedad, incomodidad e insuficiencias respecto a los modos en que se había tratado el estudio de la representación visual y su rol en la construcción de conocimiento. Si bien es cierto que durante la segunda mitad del siglo XX ya habían surgido cuestionamientos de las jerarquías académicas canónicas, es con la enunciación de los giros que comienzan a concretarse una serie de replanteos estructurales sobre la imagen, entendida ésta no sólo como una cuestión material sino también, y principalmente, como un problema teórico. A partir de esto se dan un conjunto de movimientos y transformaciones en los modos de organizar el conocimiento que configuran un escenario discursivo complejo y heterogéneo. La imagen, hacia el interior del mundo académico-disciplinar, se convierte en un tema recurrente de discusión, un territorio en pugna, y en un enmarcamiento que organiza, al mismo tiempo, territorializaciones diversas. Disciplinas tradicionales ocupadas del estudio de lo visual redefinen el alcance de sus tareas al mismo tiempo que aparecen y se formalizan nuevos campos de estudio; abordajes históricos, sociales o técnicos que dan por supuesto el significado del concepto imagen y se preguntan por su diseminación, conviven con perspectivas que indagan por la esencia y la ambigüedad del término mismo; estudios que se concentran en el carácter ideológico de la representación se desarrollan en paralelo a otros que se preguntan, en cambio, por las características específicas de su materialización. La constante detrás de esta pluralidad de miradas y niveles de apercibimiento distintos sobre lo visual es la pregunta ‘¿qué es una imagen?’ y es justamente la amplitud de formas de responder a este interrogante lo que da paso a campos y horizontes teóricos tan diversos. Campos que, en palabras de Ticio Escobar, pueden pensarse como escenarios híbridos que combinan registros multiculturales, “matrices que mezclan configuraciones pre-modernas, modernas y contemporáneas: figuras, imágenes y conceptos provenientes de la cultura popular (indígena, mestiza-campesina, popular-masiva), la ilustrada, la tecnomediática y la aplicada al diseño industrial y la publicidad” (Escobar, 2015, p. 102). Se presentará a continuación cómo este particular paisaje de solapamientos y sensibilidades mixtas hacia la imagen produce transformaciones en las formas de organizar el pensamiento sobre lo visual; un mapeo sobre la relación entre conocimiento institucionalizado e imagen.

Si bien sobre esta situación pueden hacerse varios tipos de recortes, respecto a la consideración del Diseño Gráfico en su relación con la imagen resultará relevante revisar tres planos donde se evidencian con mayor claridad estas transformaciones: el plano de los objetos de estudio, las disciplinas y las teorías. Se expondrán así, en primer lugar, el uso del concepto imagen como un nuevo término maestro en la determinación de objetos de estudio, considerando con ello también la ampliación de, por un lado, el tipo de producciones culturales que se tienen en cuenta y, por otro, la implementación de metodologías y perspectivas alternativas a las tradicionales para abordar al nuevo conjunto; a continuación, las discusiones y los desplazamientos de los límites entre disciplinas ocupadas del estudio de lo visual y, finalmente la demarcación y autonomización de un tema específico de discusión teórica, las ‘teorías de la imagen’ como área problemática en sí misma.

3.1 LA IMAGEN COMO OBJETO DE ESTUDIO

Haciendo referencia a los cambios de modelo retórico de los que hablan Mitchell y Boehm revisados en el capítulo anterior, un índice y síntoma sobre la importancia de lo visual no menor en el plano de lo cotidiano es la creciente cantidad de libros, antologías y ensayos que en el último tiempo incluyen la palabra ‘imagen’ en sus títulos; ‘imagen y ...’ es una fórmula recurrente que no sólo delata la centralidad del tema o estrategias de posicionamiento del mundo de las publicaciones académicas, sino también la versatilidad y flexibilidad que adquiere el término para acompañar una gran cantidad de otros conceptos e involucrarse con una pluralidad de campos y problemáticas. ‘Imagen y sociedad’, ‘imagen y género’, ‘imagen y consumo’, ‘imagen y mente’, son todas combinaciones factibles de ser encontradas en la vidriera de cualquier librería o catálogo de novedades. Decir imagen hoy día es referirse a muchas cosas. Y si bien el término siempre fue polisémico y difícil de anclar en una única definición, actualmente el cambio radica en que donde antes esta apertura se buscaba resolver o contener, hoy se exhibe como un valor. Desde una mirada histórica sobre la trayectoria de los conceptos en el mundo académico, se verifica cómo la palabra ‘imagen’ comienza funcionar como un emergente de nuevas búsquedas temáticas pero, también, como una forma de oposición al canon que tradicionalmente dejó por fuera de la consideración a una amplio rango de producciones culturales.

Hacia finales del Siglo XX se sucedieron una serie de reconceptualizaciones en torno al estudio y al pensamiento sobre lo visual que, si se consideran desde una perspectiva más general, se inscriben en un conjunto de movimientos mayores en torno al abordaje, la valoración y el análisis de la cultura. Estos movimientos – cuyos matices serán tratados a lo largo de las diferentes secciones de este capítulo – son variados y tienen diferentes alcances, preocupaciones y áreas de acción. Uno de los más visibles, y quizás también que mejor representa el espíritu de cambio, es la redefinición de la extensión del propio término ‘imagen’.

Como indica Gottfried Boehm, quien pregunta hoy por la imagen pregunta en verdad por *las imágenes*. Un fenómeno marcado por la sensación de estar frente a una multiplicidad inabarcable que el autor asocia a dos acontecimientos: en primer lugar, a una transformación en los modos de producir y evaluar imágenes en el interior del ámbito artístico y, en segundo, a un cambio en las pautas con las que se evalúa la cultura en el marco general del pensamiento crítico occidental. Desde principios del Siglo XX, los presupuestos del Arte, sus elementos, reglas de presentación y contenidos son revisados y puestos a prueba por la propia práctica artística. “La imagen o aspecto de las cosas” –dice Boehm– “se ha transformado de manera fundamental, tuvo un crecimiento explosivo de las formas de presentación: lo que era una imagen delimitada, compuesta y concentrada en sí misma, aparece ahora como objeto, como *shaped canvas*, como instalación, arte conceptual, performance, etc.” (Boehm [2006B] 2011, p.13). Se da, así, una implosión de los géneros artísticos, y con ellos de todas las formas y formatos acreditados de la Modernidad, que lleva a que se tenga que aprender que, a pesar de haber cambiado su vestidura material y también sus contenidos, estas nuevas producciones también podían entenderse como imágenes que daban a ver algo. Este tipo de reajuste parece repetirse cada vez que una transformación en los paradigmas productivos hace aparecer nuevos tipos de imágenes, y esto sucede no sólo en el mundo del Arte sino también en la sociedad general, como se verifica más recientemente con la llegada de las imágenes electrónicas o digitales. Y si bien las nuevas prácticas artísticas de principio de siglo, con su producción y su búsqueda de nuevas formas de presentación, pusieron en cuestión lo que se entendía en ese momento

por imagen, su mérito reside también en haber dado inicio a una revisión profunda de lo que constituyó durante siglos, y sin cuestionamiento, el canon académico.

“La mirada retrospectiva al tiempo antes de la Antigüedad, a los artefactos prehistóricos, a las culturas populares, al campo de las así llamadas “artes aplicadas”, y también la mirada al arte tribal extraeuropeo o bien a los legados plásticos de lejanas civilizaciones muestran claramente que nuestro prejuicio, a menudo no explicitado, de medir la imagen según el modelo de la ‘pintura’ o el cuadro es muy estrecho y merece revisión. La historia de la imagen antigua y extraeuropea posee una riqueza de configuraciones que de ningún modo queda detrás de la Modernidad. En los tapices orientales, las bandejas de té japonesas, los asientos africanos, las hachas de mano de los comienzos más lejanos de la humanidad, etc., se puede probar ya críticamente lo que son las imágenes y lo que las determina.” (Boehm, [2006B] 2011, p.13-14)

Este carácter reivindicativo de otras modalidades posibles de presentación por fuera del paradigma artístico, europeo y moderno, aparece también en el segundo origen que se le adjudica al conjunto de reconceptualizaciones: las ‘guerras culturales’ que atravesaron al ámbito de las humanidades desde los años 60 y que aparecen como consecuencia de los nuevos enfoques traídos a escena por la crítica cultural, la sociología, los estudios culturales y los *media studies* (Guasch, 2003; Marchesi y Szir, 2011). En esta interpretación, los nuevos alcances de lo que se entiende por imagen quedan incluidos en la formulación y aparición del concepto ‘cultura visual’, cuya amplitud es extensamente discutida por cuenta propia.¹² Este concepto refleja los cambios de perspectiva que inician un debate sobre la ruptura de las categorías de lo alto y lo bajo, la expansión de la cultura popular y la cultura de masas y, en definitiva, la composición de amplio espectro de ‘lo cultural’.

La relación entre imagen y cultura queda explicitada, por ejemplo, en “Una introducción a la cultura visual” ([1997] 2002) de John Walkery Sarah Chaplin o en “Exploring Visual Culture” (2005) de Matthew Rampley, dos compendios con pretensiones de manual introductorio a los principios de los Estudios Visuales, campo que se organiza en torno al concepto de cultura visual, y que, previo a explicar los cambios de abordaje que lo caracterizan, dedican un capítulo entero a la reseña de las transformaciones en torno al significado del concepto ‘cultura’. En ambos casos se destaca una dinámica histórica donde la cultura define siempre sus contenidos y alcances a partir de una asociación con otros conceptos significativos para las distintas épocas. ‘Naturaleza’, ‘civilización’, ‘clase’, ‘capital’, son presentados como enclaves desde donde se piensa la forma histórica de lo cultural a partir de la forma de un ‘contrario’: lo natural, la barbarie o lo popular en los diversos momentos de definición. Rampley hace especial énfasis en una de estas asociaciones por considerarla el antecedente directo sobre el cual operan las resignificaciones dadas en los años ochenta, la particular relación de sinonimia entre cultura y civilización. A partir del ideal civilizatorio como juicio estético, moral e intelectual, la cultura comienza a entenderse como una pauta evaluativa y un principio de jerarquía social y, a su vez, deja de ser una cualidad asociada a una acción para pasar a ser un atributo de ciertos objetos.

“Aunque ‘cultura’ inicialmente denotaba un proceso – el cultivo intelectual y espiritual de un individuo o grupo social – pasó a ser vista en el Siglo XIX en términos materiales. La cultura dejó de ser una cualidad de los individuos para consistir en el producto de dicha cultivación: obras de arte, poemas, tratados filosóficos, obras literarias, etc. Este cambio apuntaló muchos de los debates sobre la cultura, los cuales frecuentemente se centraban en el estatus individual de objetos y formas, y en si éstos contaban o no como ejemplos de cultura ‘genuina’” (Rampley, 2005, p. 6).¹³

¹² En torno al concepto ‘cultura visual’ se dirime, principalmente en el campo de los Estudios Visuales, la cuestión política de las exclusiones y aperturas del canon, ya que no sólo incluye un amplio abanico de producciones culturales sino, también, de prácticas de visionado y los condicionamientos de la mirada.

¹³ Traducción propia.
En la versión original: “Although ‘culture’ initially denoted a process -the intellectual and spiritual cultivation of an individual or social groups -it came to be seen in the nineteenth century in material terms. No longer a quality of individuals, culture consisted of the outcomes of such cultivation: artworks, poems, philosophical texts, literature, and so forth. This shift has underpinned many of the most contentious debates regarding culture, which have often centered on the status of individual objects and forms, and on whether or not they count as examples of ‘genuine’ culture.”

La idea de cultura como propiedad deseable, que refiere a un estatus alto y bajo para la producción material, una elite cultural y una cultura de masas, se convierte en el canon de una larga tradición de expectativas sociales y procesos de legitimación. Con la aparición de los enfoques críticos desarrollados por los Estudios Culturales¹⁴, se produce una puesta en crisis de la identidad de este conjunto. La cultura comienza a pensarse y reconocerse como un espacio de pluralidades distinto al universal pretendido por el parámetro de calidad civilizatoria; un término descriptivo en lugar de valorativo, que pasa a significar al conjunto de modos de vida distintos que se articulan en un mismo espacio social. Lo cultural deja de ser visto como algo alto y refinado, como excepción dentro de la experiencia social, para incluirse en el plano de lo cotidiano, como lo plantea Raymond Williams. Lo multicultural, lo transcultural, lo contrahegemónico, lo subcultural (Williams, [1977] 2000) son perspectivas que se suman a la anterior superficie culturalista para expandirla horizontal y verticalmente. No se trata únicamente de que los hábitos, creencias y costumbres se agreguen a la producción material, los ‘monumentos’ de una sociedad, sino que también, entre estas dos categorías, deja de haber zonas más legítimas que otras, pasándose a una noción de cultura democratizante y emancipadora.

Ana García Varas (2011) coincide en señalar a este pasaje de la noción de ‘cultura’ a ‘culturas’, en plural, como una de las cuestiones que destacan en el pensamiento actual sobre las imágenes. Dice:

“La eliminación de la diferencia entre la ‘alta’ y la ‘baja’ cultura, o entre el ‘high art’ y el ‘low art’, o entre la cultura de élites y la cultura de masas, una de las constantes de la estética, la teoría del arte o la teoría de la cultura de todo el pasado siglo, tiene como consecuencia para el pensamiento sobre las imágenes de las últimas dos décadas la inclusión y aceptación en pie de igualdad de toda forma de imagen: las obras de arte son tan valiosas para el estudio del significado icónico como las telenovelas, los cromos o el paisajismo.” (García Varas, 2011, p.51-52)

Establece también, y con ello profundiza los alcances de la expansión, que además de diluirse las barreras entre lo alto y lo bajo también se ponen en cuestión las fronteras entre naciones, cánones y tradiciones culturales. “[...] el canon occidental, no solo artístico, sino visual en toda su amplitud (televisión, cómics, cine...), se ve ‘colocado junto’ a otros” (García Varas 2011, p. 53). El carácter de otredad o el revestimiento de exotismo, que durante tanto tiempo le permitió a occidente ser impermeable a los contactos con otras culturas, comienza a desaparecer en favor de una suerte de estado de fusión o hibridación. Mieke Bal, teórica especializada en literatura, historia del arte e historia de la cultura desarrolla también esta cuestión:

“Confrontada con los múltiples tentáculos de la visualidad, la cultura ya no puede ser considerada específicamente como local como hace la etnografía; ni universalmente como la filosofía; ni globalmente como se habla en los recientes debates económicos; tampoco como juicio o valor como hace la historia del arte. Por contra, el concepto de cultura debe de ser resituado, problemáticamente, entre lo global y lo local, manteniendo la especificidad de ambos, como entre ‘arte’ y ‘cotidianeidad’ [...]” (Bal [2003] 2004, p.29)

Esta tendencia en torno a la vocación por ampliar las categorías canónicas y restrictivas repercute directamente en las metodologías con las que tradicionalmente se delineaban los objetos de estudio en los campos ocupados del estudio de lo visual. Una situación que Maria Isabel Baldesarre y Silvia Dolinko llaman un “campo epistémico expandido”

¹⁴ Los Estudios Culturales surgen como un campo de investigación en 1964 en el marco del trabajo de teóricos como Richard Hoggart y Stuart Hall, entre otros. Con un enfoque interdisciplinario, esta iniciativa promovió la consideración de un concepto incluyente de cultura al entenderla como el producto de procesos sociales, políticos y económicos; una mirada sobre la relación entre las formas simbólicas y el mundo social.

(Baldasarre y Dolinko, 2011) donde, entre otras cosas, se ‘ensanchan’ los límites del término imagen. La imagen pasa a funcionar como un concepto crítico cuyos principales atributos serían, por un lado, su capacidad para dismantelar genealogías selectivas y formas restrictivas de adscribir sentido y, por otro, su capacidad para inaugurar la apertura e inclusión de producciones y géneros visuales ignorados o juzgados como menores por las versiones tradicionales de disciplinas como la Historia del Arte o la Estética. Atributos que ponen en entredicho jerarquías y que llevan a que no se asuma la superioridad de un tipo de arte o producción visual por sobre otras.

Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey en “Visual Culture: Images and Interpretations” (1994) proponen una línea de investigación centrada en, lo que dan en llamar, una ‘historia de las imágenes’ antes que en la figura ya conocida de la historia del arte; viraje que además señalan como una tendencia general y creciente en otros investigadores. Expresan con esto una voluntad de alejarse del registro y estudio tradicional de las grandes obras maestras que constituyen el canon de excelencia artística de Occidente en favor de un enfoque que, al concentrarse en el análisis del significado cultural de la obra antes que en sus supuestos valores artísticos inherentes, reivindica producciones que fueron excluidas o desestimadas, como las imágenes fílmicas o televisivas. La búsqueda del valor estético como una propiedad kantiana intrínseca e inmanente del arte elevado, que había dominado durante tanto tiempo las tareas interpretativas de investigación, da paso al estudio “del papel de la imagen en la vida de la cultura”, tanto en su contexto de producción como de recepción, lo que equipararía la importancia de producciones antes consideradas diferenciadas. Se desprende de este tipo de consideraciones que ‘Cultura visual’ e ‘imagen’, en términos académicos, pueden referirse a una gran cantidad de producciones, prácticas y visualizaciones de todo tipo: fotografías, avisos publicitarios, animaciones, películas, afiches, tiras cómicas, flyers, marquesinas en la vía pública, productos televisivos, selfies, revistas, estampillas, postales, gifs, jpgs, pngs, imágenes digitales, emojis, láminas en libros, pornografía, grafitis, tatuajes, diagramas, mapas, ilustraciones científicas, sólo por nombrar algunos de una lista mucho mas extensa de posibles producciones dignas de estudio.

Un escenario académico con sus propias particularidades epistemológicas como es la tradición alemana provee un caso que también participa de esta expansión de la familia de imágenes pero desde un cuestionamiento de las compartimentaciones definido, no centralmente por lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular sino, por la diferencia entre lo instrumental y lo utilitario respecto al goce y la contemplación estética. El proyecto *Das Technische Bild – La Imagen Técnica* – dirigido inicialmente por Horst Bredekamp, propone expandir las fronteras de la Historia del Arte y sus prescripciones sobre qué tipo de producciones son susceptibles de ser consideradas un objeto de estudio legítimo, al reunir investigaciones centradas en la participación de la imagen en procesos de construcción y validación de conocimiento en el ámbito científico. Bredekamp, junto a Vera Dünkler y Birgit Schneider, indica que todo el proyecto surge de la hipótesis de que la forma de las imágenes, su modalidad de aparición, no es menos importante que los contenidos u objetos que muestran, algo que se verificaría claramente en el ámbito de las ciencias naturales. Allí las imágenes no funcionan reproduciendo datos pasivamente, sino que participan informando y generando el descubrimiento científico. “La transformación de observaciones, hallazgos e ideas en imágenes participa activamente en la construcción de conocimiento. Por esta capacidad activa, la producción y el uso de imágenes es una técnica cultural de primera categoría” (Bredekamp, Dunkel y Schneider, 2015, p.1) ¹⁵ Las imágenes científicas no sólo dejan de ser tratadas como ilustraciones que acompañan o facilitan el abordaje de teorías que son supuestamente externas a ellas mismas sino que,

15

Traducción propia.

En la versión original: “The transformation of observations, findings, and insights into images partakes actively in the constitution of knowledge. With this active capacity, the production and employment of imagery represent a cultural technique of the first rank”

además, pasan a ser tratadas como agentes epistémicos activos que organizan, regulan y habilitan el surgimiento de un saber. Desde esta mirada, su actuación no es posterior al hallazgo científico ya que el tipo de visualización que proveen funcionaría como una suerte de condición de posibilidad para que un determinado tipo de conocimiento aparezca. El término “imagen técnica” que utilizan alude, entre otras cosas, a que los objetos de estudio de todas estas investigaciones no se delimitan desde el campo de las producciones artísticas, sino que se toman en consideración imágenes que provienen del mundo de las ciencias, la tecnología y la medicina que son mayormente el resultado de la utilización de instrumentos de observación y medición o de procedimientos de visualización. Imágenes que, por un lado, son producidas por medios técnicos, como aparatos, dispositivos o inclusive manualmente pero con una intención de observación científica y que, por otro, son pensadas y utilizadas como herramientas en la construcción de saber.¹⁶

Ya sea desde la ampliación culturalista o desde la revaloración instrumental en la construcción de conocimiento, la imagen como objeto de estudio ocupa un lugar central en las agendas y políticas de investigación. A la luz de estas revisiones, ‘imagen’ no significa lo mismo hoy que en el siglo pasado. El término no se limita ya a representaciones visuales de carácter bidimensional pertenecientes al mundo del Arte o la alta cultura sino que, al expandirse sus márgenes, se pasan a incluir también acciones vinculadas al acto de mirar así como también a medios, objetos y espacios estructurados y valorados según parámetros visuales provenientes de ámbitos muy plurales. Donde antes la categoría ‘obra de arte’ funcionaba como término maestro para discriminar objetos visuales, ahora el término ‘imagen’ actuaría, a la inversa, como principio de disolución de fronteras y de recuperación de lo marginado. No ya como una forma generalizada o sinonímica para hablar casualmente de una representación visual o del contenido de un cuadro, hablar de imágenes es establecer una diferencia historiográfica respecto a posicionamientos anteriores; un concepto de naturaleza interdisciplinar que discute con las políticas de inclusión y exclusión tradicionales. Y, tal como marca Ana María Guasch, si bien esta nueva valencia enmarcada en una perspectiva horizontal y democrática de los objetos de estudios “no elimina por completo la diferencia entre arte elevado y arte bajo, sí propicia el debate más allá de las diferencias y jerarquías establecidas en su momento por Theodor Adorno en torno a estos conceptos (Guasch 2003, p.15)

Para concluir este apartado, y si bien excede los objetivos de esta sección, es importante señalar también que al tiempo que se amplían los márgenes de los objetos de estudio, las metodologías y los recursos interpretativos tradicionales comienzan a demostrarse insuficientes, y en algunas ocasiones incoherentes, con las particularidades estas producciones que se suman al análisis. El utillaje conceptual desarrollado por la tradición de la Historia del Arte y la Estética, con sus intereses por la autoría y la datación, las nociones de estilo, género y las categorías de lo bello y lo sublime, se demuestran en muchas ocasiones inapropiadas para asir al nuevo conjunto de producciones proveniente, por ejemplo, de la cultura de masas y las ciencias, haciéndose necesario actualizar las herramientas de análisis. Un argumento recurrente que aparece en torno a esta cuestión es el discurso de la interdisciplinariedad, fundamentado en que para comprender cabalmente el rol de la imagen en la cultura hacen falta una polifonía de perspectivas de análisis; una combinación de métodos provenientes de los Estudios Culturales y los Estudios de Medios, la antropología, la Sociología, las Ciencias Políticas y la Semiología, entre varias otras. Sin embargo, existen también desarrollos de perspectivas originales para abordar las particularidades de todas estas imágenes y objetos. Estas estrategias nuevas aparecen, por ejemplo, en autores como David Freedberg, quien inicia su libro

¹⁶ En esta misma línea de investigación, Gabriel Werner mantiene que las imágenes siempre formaron parte de los resultados de experimentos y prácticas de laboratorio, pero que no fue hasta la década de los sesenta que comenzó a prestarse atención a sus peculiaridades epistemológicas en comparación con otros tipos de herramientas. El entendimiento de las ciencias naturales como un conjunto de prácticas culturales con una historia profunda y concreta habría contribuido a este apereamiento, llevando a los estudiosos de las ciencias a tomar en consideración a las formas materiales de representación con las cuales los investigadores trabajaron desde siempre: fotografías, dibujos, tablas, estadísticas, diagramas, modelos, gráficos computarizados, animaciones, etc.

“Documentos visuales”, como se los considera desde esta tradición, con una variedad de funciones distintas a las que cumplen otros tipos de representaciones visuales: pueden ser herramientas de laboratorio o tener finalidades educativas, documentar y argumentar una controversia entre dos investigadores o dar testimonio del desarrollo histórico de un campo, actuar como mediación entre el discurso especializado y su explicación popular o hacer circular información entre laboratorios e instituciones. Allí donde el arte se debate entre conceptos como forma y contenido, aquí entra un juego una dialéctica entre información y conocimiento diferente a la de otros ámbitos (Werner, 2015)

“El poder de las imágenes” ([1989] 2011) estableciendo que su trabajo, antes que seguir la línea metodológica establecida por la Historia del Arte, se ocupará de las formas de respuesta psicológica que se dan cuando un individuo se para frente a una imagen y que exceden y se diferencian de los modos de la contemplación estética y la mirada solemne y museística; Regis Debray (1992] 1994) que, del mismo modo, construye una perspectiva de análisis alrededor del concepto de “mediología” como una historia de las miradas para contrarrestar las “categorías pre-construidas y abusivamente aisladas” del Arte¹⁷; o José Luis Brea, quien propone que en nuestra época conviven tres tipos de regímenes escópicos a partir de las propiedades mediáticas de las imágenes: la imagen-materia, la imagen-film y la e-imagen (Brea, 2010).

Todas estas alternativas coinciden en señalar que a pesar de estar trazando cronologías que atienden a cuestiones por fuera de la historia de los estilos o la pertenencia estricta a géneros o movimientos artísticos¹⁸, no niegan la existencia del Arte ni enuncian su fin. Asocian al Arte, en cambio, con un determinado régimen de producción, distribución y recepción que no debe tomarse como inmanente, universal o extensible a toda la producción de imágenes de una sociedad. Un sector dentro de un conjunto más amplio de objetos, prácticas y discursos que, si bien en el pasado dominaron y eclipsaron otras modalidades, hoy se reconoce como una posibilidad más entre las múltiples opciones que constituyen a la cultura visual contemporánea. Es justamente este reconocimiento de lo artístico como formación discursiva particular lo que lleva a las corrientes y estudiosos presentados a entender al imperativo que instituyó al dominio de lo artístico por sobre las ‘otras’ culturas como un evento episódico, y por tal, susceptible de ser estudiado y deconstruido como circunstancia histórica.

3.2 LA IMAGEN COMO CAMPO DISCIPLINAR

Estos replanteos y ampliaciones llevan a considerar, en segundo lugar, los múltiples debates acerca de la inscripción de estas nuevas conceptualizaciones entre o sobre las disciplinas existentes y organizadas alrededor de lo visual. El reconocimiento de la imagen como un objeto de estudio expandido e interdisciplinar, sumado a la aparición de nuevos tipos de periodizaciones y necesidades interpretativas, interviene en la organización de los campos del saber al demandar que, por un lado, se revisen y redefinan los límites, objetivos y metodologías de las disciplinas tradicionales y, por otro, se formalicen y creen nuevas áreas de estudio para las prácticas y producciones anteriormente relegadas (Escobar, 2015). ¿Qué correspondencias pueden detectarse entre las perspectivas y el utillaje conceptual de la Historia del Arte, y su mirada sobre la contemplación estética, lo bello, el valor de la unicidad y la autoría, con la manera que construyen sentido, por ejemplo, un afiche o un folletín callejero, ambos marcados por el signo de lo efímero y lo múltiple? ¿Es necesario refundar los alcances y las bases de las teorías del Arte para que el campo pueda ocuparse de estas producciones esencialmente no-artísticas o debe dejar esta tarea a otras áreas de estudio?

Este tipo de preguntas ponen en marcha en la década del noventa una serie de diálogos, debates y, en ocasiones, fuertes enfrentamientos teóricos que, intentando dirimir el tema, ocuparon por un tiempo considerable los temarios de las publicaciones y conferencias del mundo teórico del Arte, teniendo inclusive, por momentos, más atención que los estudios concretos de casos. Los postulados acerca de una cierta “Nueva Historia del Arte”, o las discusiones sobre la aparición de nuevos campos como los Estudios Visuales

¹⁷ Debray establece que la mirada puede tener una temporalidad propia y más radical que los períodos establecidos por el canon historiográfico occidental, dividido en Antigüedad, Edad Media y Modernidad, y que es posible organizar cronologías tomando otros parámetros mas allá de la amalgama entre fecha y valor. A partir de allí propone tres “mediasferas” de acuerdo con la evolución de las técnicas de transmisión y las conexiones entre los ecosistemas de visión y los distintos modos de vida: la “logósfera”, que se corresponde con la era de los ídolos y la presentación indicial, la “grafósfera”, coincidente con la era del Arte y la representación icónica, y la “videósfera”, superpuesta con la era de lo visual, el símbolo y la simulación de los medios audiovisuales contemporáneos (Debray [1992] 1994, p.175)

¹⁸ Cabe señalar que una aclaración también coincidente en estos discursos es que estas cronologías que tejen en torno a la imagen se comportan de un modo diferente al modelo darwinista de la historia donde una episteme sigue a la otra. Aquí las distintas modalidades de respuesta, eras de la mirada o regímenes escópicos pueden solaparse y cohabitar en distintos tiempos y épocas, habilitando otro tipo de relaciones mas allá de secuencialidad o evolución.

o la *Bildwissenschaft* alemana son resultados de este proceso donde, desde perspectivas distintas, cada disciplina segmenta y se reparte el estudio de lo visual. Intentar definir un campo disciplinar de forma total, de una vez y para siempre, es una tarea tendiente a lo imposible ya que estas organizaciones del saber se constituyen por una multiplicidad de voces y posicionamientos cambiantes. Sin embargo es posible delinear un perfil y una tendencia relativa si atendemos a discursos y discusiones que dirimen la naturaleza y los alcances deseables para cada campo en períodos de tiempo específicos. A continuación se revisarán brevemente algunos de los postulados más destacados desarrollados en cada área.

3.2.1 Los Estudios Visuales

El campo de los Estudios Visuales es, de las dos áreas de estudio que se constituyen y popularizan en este contexto, el más combativo respecto al canon y, a su vez, el más discutido y en ocasiones, resistido. Su desarrollo ha ido de la mano de grandes debates sobre la definición de sus propios objetivos, métodos y, principalmente, sobre su “inscripción entre, sobre o cabe, las disciplinas académicas que le preexistían” (García Varas, 2011, p.11). Y es que, partiendo de la distinción realizada por W.J.T. Mitchell sobre la diferencia entre Estudios Visuales y Cultura Visual, mayormente consensuada aunque también debatida¹⁹, donde se establece que “el primero es el campo de estudio y el segundo su objeto, su objetivo” (Mitchell, 2002; p.18), el resto de las definiciones suelen estar marcadas por la pluralidad de perspectivas. La dificultad que conlleva dar cuenta de todas estas voces y diferencias ha llevado a que frecuentemente se produzcan reduccionismos respecto a las tareas del campo, muchas de las cuales giraron en torno a las ideas de que, frente a la mirada restrictiva de la Historia del Arte, los Estudios Visuales se proponían una apertura al estudiar todo aquello cuanto pudiera ser visto o se ocupaban de las imágenes como una totalidad y masa informe. Para comenzar a desentramar algunas de estas interpretaciones – y especificar qué aspectos de las imágenes y hechos visuales le interesan al campo – es necesario repasar el proceso y las dificultades en torno a su consolidación.

Como indican las historiadoras del arte Mariana Marchesi y Sandra Szir en su revisión de la trayectoria de la disciplina, “[c]omo sucede con el surgimiento de cualquier campo de análisis, las cuestiones que ocuparon las primeras intervenciones y debates atravesaron las definiciones terminológicas y epistemológicas, las discusiones acerca de los problemas y métodos, los objetos y campos de estudio, las operaciones para fijar las asunciones históricas y filosóficas, los vínculos con la historia del arte y las fronteras disciplinares” (Marchesi y Szir, 2011; p. 30) Sin embargo, donde quizás en otras disciplinas este proceso se demuestra como un esfuerzo unificado, con un objetivo y apuntando en una misma dirección, el período de surgimiento y asentamiento en este caso, lejos de caracterizarse por definiciones convenidas, se presenta atravesado por debates y desacuerdos. Una conflictividad fundacional a la que, además, se le suma el hecho de que los Estudios Visuales no existen como bloque de decisiones homogéneas que puedan inscribirse dentro de un movimiento teórico concreto que pueda adjudicarse a un grupo de personas o a una escuela de pensamiento; su constitución se da, en cambio, de manera simultánea, en un conjunto de discusiones y escenarios teóricos distintos.²⁰ Estas divergencias pueden fundamentarse en la constante presión por legitimar su pertinencia en un contexto académico que había existido durante siglos sin necesitar de su existencia. Los Estudios Visuales no sólo propusieron hacerse cargo de muchas de las producciones que la Historia del Arte y la Estética habían desestimado por menores, sino que a partir de un cambio metodológico, también reclamaron parte de los objetos de estudio que tradicionalmente ya pertenecían a estas disciplinas. Las reiteradas reformulaciones de sus programas y la producción de ensayos, antologías y monografías

¹⁹ En ocasiones los términos Cultura Visual y Estudios Visuales aparecen intercambiados, usándose el primero tanto como objeto y como para referirse al campo de estudio. Siendo ‘Estudios Visuales’ el término más joven de toda esta genealogía, apareciendo a finales de los 90’s y formalizándose en el ámbito universitario a principios de los 2000’s, la utilización de ‘Cultura Visual’ o ‘Estudios de Cultura Visual’ es un referencia común en los textos de la primera década de la disciplina. Tal como explica James Elkins, y se verifica en sus propios textos, una vez estabilizado y generalizado el uso del término ‘Estudios Visuales’, progresivamente comienzan a diferenciarse los conceptos para referirse al contenido de lo que se estudia y al marco institucional desde donde se lo aborda (Elkins, 2013). El término ‘Estudios de Cultura Visual’ quedó ligado a ciertas tendencias predominantes en los inicios del campo, y si bien en algunos casos se la utiliza para diferenciar corrientes hacia el interior de la disciplina, la forma generalizada se mantiene como ‘Estudios Visuales’.

²⁰ A pesar de esta dificultad para localizar un centro, existen figuras destacadas cuyos postulados y trabajos, cuando no protagonizan las investigaciones, son frecuentemente nombrados como voces relevantes para el campo. Además del ya nombrado Mitchell, también están James Elkins, y sus intentos por ordenar y establecer cronologías sobre el devenir del campo (Elkins, 2003; 2013), los primeros readers de Nicholas Mirzoeff, donde quedaron establecidos los temarios de los primeros años y de los cuales destacan las categorías de raza, identidad, género, sexualidad, pornografía y virtualidad (Mirzoeff, 1998) y otros investigadores como Irit Rogoff (1998), Mathew Rampley, Michael Ann Holly, Keith Moxey y Norman Bryson, entre otros. Del mismo modo suelen señalarse algunos eventos señeros para el desarrollo de la disciplina, como el cuestionario del número 77 de la revista October de 1996 o las conferencias del Clark Art Institute del año 2001.

que se dedican a debatir sobre genealogías, conceptualizaciones y paradigmas, en ocasiones contradictorios entre sí, son todos gestos que buscan justificar y asentar su posición en un contexto que duda de su validez. Entre estas múltiples autodefiniciones, los tópicos más frecuentes giran en torno al trazado de relatos de origen, y con ello de argumentos sobre la necesidad del campo, y la determinación de metodologías y objetos de estudio. En la conjunción de los matices de estos tres ejes puede delinearse el recorte sobre el fenómeno de lo visual que realiza el campo.

Los Estudios Visuales no se constituyen, entonces, articulados por una única lógica o respondiendo a un solo interés; poseen y suscriben múltiples orígenes. Si bien estas narrativas suelen coincidir en reconocer al “giro pictorial” enunciado por W.J.T. Mitchell a mediados de los noventa como un hito fundacional, dependiendo de las filiaciones y asociaciones con otros procesos anteriores, se determinan perfiles académicos con alcances diferenciados. De la gran cantidad de textos que se dedican a reseñar el devenir de estas diferencias²¹, Mieke Bal ofrece una lectura interesante que tiene valor, no sólo por la claridad de su disposición sino porque, además, ella misma participa en muchos de los debates internos de la disciplina.

La historiadora del arte y semióloga holandesa propone que estas narrativas podrían agruparse de acuerdo a tres procesos. El primero, y quizás el más difundido, vincula el surgimiento de los Estudios Visuales con una crítica a la Historia del Arte desde el interior de esa misma disciplina. Allí se ponen en cuestión las metodologías interpretativas y la validez de ciertas lecturas por sobre otras, creciendo el desinterés por las cuestiones de datación y autoría y aumentando la atención por los significados sociales que se construyen alrededor de las obras en el momento de producción y recepción. Marchesi y Szir, que también investigan esta línea, señalan que este discurso que vincula a los Estudios Visuales con la llamada ‘Nueva Historia del Arte’ tiene sus raíces en los trabajos de, por un lado, Michael Baxandall ([1972] 2016) y, por otro, Svetlana Alpers ([1983] 2016), a quienes se relaciona con los primeros usos del concepto ‘cultura visual’ en ámbitos de investigación; “una historia social del arte que produjo una apertura del campo de estudio desde las obras de arte, sus formas y contenidos hacia las operaciones de producción, recepción y consumo que ligaban a artistas, instituciones y público receptor en su carácter histórico” (Marchesi y Szir, 2011, p. 31). El segundo proceso que refiere Bal consiste en el creciente y generalizado interés en el ámbito académico por la colaboración interdisciplinar. Basado en una insatisfacción con los límites elaborados tradicionalmente entre disciplinas, se produce un deseo por redibujar los campos de interés y habilitar zonas de diálogos antes vedadas. Desde esta mirada, a la que adscriben numerosos estudiosos provenientes de la sociología, la psicología y la antropología, se produce un redescubrimiento de la visión fundamentado en la idea de que ella está involucrada en gran parte de la vida cultural.²² Finalmente, el tercer eje que propone se relaciona con el desarrollo de los Estudios Culturales dentro del ámbito de las humanidades y su cuestionamiento a los cánones de lo que consideraba digno de estudio – revisados con más profundidad en el apartado anterior–.²³ Los Estudios Culturales y su interés por las consecuencias políticas de las expresiones culturales y las nociones de lo cotidiano y lo contextual, lleva a que se desarrollen investigaciones más enfocadas en áreas como la propaganda o la publicidad que en el arte de los museos, estableciendo las bases de lo que serían los Estudios Visuales (Bal, 2016).

Esta variedad de puntos de origen hace que, para Bal, los Estudios Visuales tengan un status disciplinar ambiguo. Como cambio de perspectiva dentro de la Historia del Arte podrían ser considerados como una sub-disciplina dentro de ese campo, como producto

²¹ Un punto de referencia que reúne gran cantidad de artículos traducidos al español sobre esta cuestión puede encontrarse en la revista *Estudios Visuales* editada por Jose Luis Brea (web actualmente fuera de circulación). También son ejemplo de esto algunas obras con pretensiones de manual introductorio a los principios del campo que compilan artículos de diferentes autores, como *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts* (Rampley, 2005), *The Visual Culture Reader* (Mirzoeff [ed], 1998), *The handbook of Visual Culture* (Heywood y Sandywell [ed], 2012), *Una introducción a la Cultura Visual* (Mirzoeff, 1999) o *Art History, Aesthetics, Visual Studies* (Moxey y Ann Holly [ed], 2003).

²² El trabajo de Jonathan Crary “Las técnicas del observador” ([1990] 2008) podría ser un claro ejemplo de esta perspectiva ya que allí, el autor conjuga una mirada sobre distintas tecnologías de visionado con el rol general de la visión en la sociedad del Siglo XIX, desprendiéndose de esto el estudio de la conformación del espectador moderno.

²³ Ver sección 3.1 de la presente investigación.

de la ruptura con las compartimentaciones disciplinares serían una interdisciplina, y como desprendimiento de los Estudios Culturales podrían pensarse como una rama de éstos que termina decantando en una disciplina con peso e historia propia (Bal, 2016) Autores como Mitchell, aún cuando reconocen y exaltan el carácter interdisciplinar, consideran al surgimiento del campo como un ejercicio interesante de “des-disciplinariedad” por sus contactos y superposiciones con otras áreas de estudio (Mitchell, [2002] 2003)²⁴, mientras que otros como Mathew Rampley, en cambio, llegan incluso a negarles la condición de disciplina en absoluto.²⁵

Sin embargo, mas allá de estas indefiniciones, Bal también establece como una certeza sobre el campo que, entre la versión tradicional y tipificada de la Historia del Arte previa a estos cambios y los Estudios Visuales, hay una diferencia metodológica esencial que distingue ambas perspectivas y justifica la aparición de este último. Según la autora, el historiador del arte tradicional disponía de un programa de estudio preestablecido con el cual buscaba reconstruir el significado histórico de una obra – original e intencionado – a partir de una investigación sobre imágenes similares del tema, fuentes textuales, datos biográficos del artista y la inscripción de la pieza en un patrón institucional. Los Estudios Visuales y su método de análisis implican, en cambio, una suerte de ‘pirateo’ sobre ese proceso ya que traen a escena la posibilidad de sumar significados propios de los contextos de recepción y usos de las obras, que son ajenos, distintos o como mínimo no evidentes, desde la perspectiva de las intenciones originales con las que ésta fue creada; actos de proyección que revelan los marcos de referencia de la sociedad con la que interactúa el artefacto cultural. Y si bien Bal reconoce que en la actualidad muchos historiadores del arte desarrollaron formas de pensar y métodos que coinciden con esta caracterización de los Estudios Visuales, señala también que en un primer momento la diferencia en los intereses y abordajes fue determinante.

Kresimir Purgar (2014), investigador croata especializado en Estudios Visuales y medios, establece que tras veinte años de discusiones, la cuestión del enmarcado disciplinar comenzó a disolverse para dar lugar a trabajos con abordajes más matizados y menos preocupados por dirimir lo propio y lo ajeno y, al mismo tiempo, algunas de sus definiciones principales se estabilizaron. Uno de los temas que empieza a tomar un estado consensuado, y que puede ayudar a delimitar de qué porción de lo visual se ocuparía el campo, es el referente a la composición del objeto de estudio. En un comienzo el carácter tendiente al infinito detrás del concepto ‘cultura visual’, área que supuestamente los Estudios Visuales venían a reclamar, hizo que, como se dijo anteriormente, se asocie al campo con una variedad muy grande de producciones y temas, factor que se señalaba como una debilidad ya que un campo difícilmente podía ocuparse del estudio de prácticamente todo lo que puede ser visto. Es sobre esta amplitud que aparecen inicialmente una serie de estereotipos y simplificaciones sobre el quehacer de los Estudios Visuales que prevalecieron durante un tiempo y que distintos teóricos intentaron desarticular. Uno de estos discursos se sostenía en la idea de que el campo, para diferenciarse de la Historia del Arte y reponer lo desatendido, privilegiaba objetos y prácticas provenientes de la cultura popular y de masas. Como indica Purgar, retomando una idea del teórico holandés Ernst Van Alpen, en realidad no se trataría tanto de una cuestión de privilegios de unos objetos por sobre otros sino, más bien, de que no hay una exclusión automática sobre ningún tipo de producción, ya que el parámetro para determinar el área de interés no tendría que ver con la categorización de artefactos o producciones (Purgar, 2014, p.3)

²⁴ “A través de él, aprendemos, en efecto, a salir de la idea de que la «cultura visual» se encuentra «revestida» por los materiales o métodos de la historia del arte, la estética y los estudios de media. La cultura visual comienza en un área –el reino de lo no-artístico, de lo no-estético, de las experiencias y formas visuales no-mediadas o «inmediatas»– en el que no se presta atención a aquellas disciplinas. Dicha área comprende un campo mayor, informado por lo que se podría denominar como «visualidad vernácula» o «mirada cotidiana», que se encuentra apartado de las disciplinas contenidas en las artes y medios visuales.” (Mitchell, [2002] 2003, p.39)

²⁵ El autor argumenta que frente al fracaso de cumplir con el objetivo, que les adjudica, de reemplazar a la Historia del Arte y ante el destino que otras iniciativas similares como los Estudios Culturales, a los cuales refiere como en un estado de estancamiento institucional, “posiblemente la manera de abordar los Estudios Visuales no sea verlos en absoluto como un campo de estudio, sino sólo como una serie de intervenciones estratégicas dentro de disciplinas existentes. En otras palabras, en lugar de reclamar el reconocimiento de un nuevo discurso maestro, debería verse como una alteración de las limitaciones disciplinarias existentes, en que las varias configuraciones conceptuales y discursivas se movilizan como respuesta a casos históricos y contemporáneos específicos” (Rampley, 2005)

Sobre esta cuestión recae otra gran simplificación: que lo Estudios Visuales se ocupan de la imágenes de forma generalizada. Con esto se dibuja un perfil donde no sólo se le adjudica al campo una pretensión de totalidad – *todas* las imágenes que circulan en el medio social – sino que además al hablar de imágenes sin más y sin especificar qué se entiende por este término, muchas veces se lo termina vinculando y limitando únicamente al estudio de representaciones bidimensionales. Un ‘esencialismo visual’, como lo llama Bal, que nace en muchas ocasiones desde el corazón de las primeras investigaciones del propio campo.²⁶ Y aunque dentro de los Estudios Visuales hay trabajos que se ocupan específicamente de imágenes en el sentido tradicional provenientes de la cultura de masas, estos dos parámetros no son excluyentes de otras posibilidades. Después de numerosas discusiones y redefiniciones, y retomando a la autora, se podría decir que hoy el objeto de estudio del campo tiene que ver menos con tipos de objetos y más con eventos de visión en los que determinados objetos y producciones participan. Contrario a la tendencia que considera a lo visual como una característica propia de ciertos artefactos frente a otros, y que la demarcación del objeto de estudio surge de dicha categorización, Bal propone como alternativa que el objeto de estudio es la misma visualidad como eje central de análisis. Establece que es en la facultad para realizar actos de visión que debe decidirse la pertenencia de un fenómeno al dominio de los Estudios Visuales. “[...] no es de ningún modo obvio el hecho de que la ‘cultura visual’, y por tanto su estudio, pueda consistir, per se, en imágenes. Como mucho podríamos decir que el dominio de su objeto consiste en cosas que podemos ver o cuya existencia es determinable gracias a su visibilidad; cosas que tienen una visualidad particular o una calidad visual que aglutina las constituyentes sociales que interactúan con ellas” (Bal, [2003] 2004, p. 15).

Desde esta perspectiva, y tal como la concibe Mitchell, el abordaje sobre la visualidad sería una dialéctica entre “el estudio de la construcción social del campo visual y la construcción visual del campo social” (Mitchell, [2002] 2003). Este acceso al acto social de la visión no debe ser entendido como una delimitación sensorial fenoménica, como advierte José Luis Brea (2005), sino como un reconocimiento de que los actos de ver, en lugar de ser mecanismos automáticos y puros, son complejos trenzados de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, técnicos) y de intereses de representación; acciones que, inscribiéndose en el espacio de una sensorialidad, son predominantemente culturales y condicionados por un enmarcamiento simbólico específico.

“Que todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural – y por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido – podría ser el punto de partida básico sobre el que sentar el fundamento y la exigencia de necesidad de estos estudios. No – quizás esto pueda sonar un tanto paradójico, pero no podría ser de otra forma – sobre la afirmación de alguna presunta ‘pureza’ o esencialidad de la visión, sino justamente sobre lo contrario. Sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultural – y por lo tanto, políticamente connotado – de los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibirlas [...]” (Brea, 2005, p.9)

Entendidos a partir de esto, y ya sea se ocupen de producciones del pasado, que pueden ser Arte o no, o de producciones y eventos provenientes de la cultura de masas contemporánea, el enfoque de los Estudios Visuales tiende a funcionar como una crítica ideológica de la representación; un recorte sobre los modos en los que la imagen – en su concepción

²⁶ El conflicto entre lo que Bal denomina como ‘esencialismo visual’, y adjudica a las primeras iniciativas del campo nucleadas en torno a la figura de Mirzoeff, puede revisarse en Estudios Visuales, Número 2, Diciembre, 2004, donde participan numerosos investigadores en un intercambio de respuestas a lo acusado por la autora. Este conflicto refleja además el tono de las polémicas en los inicios de los Estudios Visuales.

expandida – encubre o revela ideologías, procesos sociales, contextos y singularidades políticas de sus creadores y consumidores. Y si bien existen algunas posturas que prestan especial atención a los dispositivos concretos en los que aparecen las imágenes, la mayor parte de los estudios suelen estar dominados por un modelo de interpretación donde la visualidad está informada por cuestiones de raza, género, sexualidad e identidad; “[...] lo que hay detrás y alrededor de las imágenes social, política y culturalmente” (García Varas, 2011, p.23)

3.2.2 La *Bildwissenschaft*

Es justamente a partir de este énfasis en el análisis contextual propio de los Estudios Visuales que se traza una diferencia de enfoque respecto a la otra gran alternativa que también se asienta y populariza en este período pero en un escenario académico diferente, la *Bildwissenschaft* – la ciencia de la imagen alemana. Keith Moxey en un extensivo repaso por las distintas corrientes de estudio de lo visual, escenifica el contraste entre los Estudios Visuales y la *Bildwissenschaft* a partir de una oposición entre las nociones de representación y presentación, que clarifica una de las diferencias fundamentales entre ambas disciplinas. Para el autor, toda la rama de los Estudios Visuales, que reconoce en los Estudios Culturales ingleses un antecedente intelectual y predominante en el mundo académico anglosajón, está dominada por un modelo interpretativo que entiende a las imágenes y a los artefactos visuales haciendo hincapié en su función representacional; es decir, en su carácter de construcción visual que alude a un mensaje externo a ella misma, ya sea esto la agenda ideológica de su productor o las manipulaciones efectuadas por sus receptores. Señala que esta tendencia interesada por las funciones culturales y políticas en situaciones sociales, de la cual Nicholas Mirzoeff y sus *readers* de mediados de los noventa serían un claro exponente, se diferencia de estudios que, en cambio, priorizan el status material y el análisis de la estructura del medio en el que lo visual aparece; es decir, su carácter de presentación. Una sensibilidad hacia el efecto ‘aurático’ y las condiciones espaciales y temporales específicas en las que se accede a la producción visual que puede detectarse aisladamente en algunos autores del contexto anglosajón, como Mitchell y James Elkins, pero que se desarrolla en profundidad y es una característica más propia de las perspectivas alemanas, organizadas alrededor de la *Bildwissenschaft*. Una diferencia basada entre “lo que traemos al encuentro” y “lo que viene a encontrarnos” (Moxey, [2008] 2010).

“Estas diferentes actitudes, aun solapándose, dependen claramente de muy distintas ideas de lo que constituye una ‘imagen’, ideas que determinan lo que la agenda de los ‘estudios visuales’ o la ‘cultura visual’ pretende ser. En una de ellas, la *Bildwissenschaft*, la *Bildanthropologie*, y la versión de los estudios visuales expuesta por Mitchell y Elkins, la imagen es una presentación, una fuente de poder cuya naturaleza como objeto dotado de ser requiere que sus analistas presten especial atención a la manera en que funciona su magia sobre el espectador. En la otra, la ‘cultura visual’ tal como la conciben Mirzoeff y otros, la imagen es una representación cultural cuya importancia radica tanto en el contenido con el que se la ha investido, como en su naturaleza intrínseca. La representación debe ser estudiada no sólo por su propio interés, sino por el conjunto de efectos sociales que es capaz de producir” (Moxey, [2008] 2010, p.19).

Tania Alvares Portugal en “*Bildwissenschaft*. Una disciplina en construcción” (2014), un trabajo que reseña los distintos posicionamientos internos que Gustav Franke y Barbara Lange detectan en esta disciplina, establece que el concepto de *Bildwissenschaft* es una denominación empleada para agrupar todas las actividades de investigación sobre la

cultura visual que se desarrollan en el ámbito alemán y que responden a ese interés sobre las propiedades materiales y fenoménicas del artefacto o hecho visual. Dada la limitada recepción que ha tenido este campo de investigaciones en el contexto angloparlante – más acotado aún en el ámbito latinoamericano – bajo esta denominación muchas veces se agrupan e igualan corrientes de investigación que, aunque alineadas en objetivos, intereses y referencias, podrían ser también entendidas como perspectivas autónomas y diferenciadas, como sucede con la *Bildanthropologie* – la antropología de la imagen – de Hans Belting ([2002] 2007) o con el proyecto mencionado anteriormente *Das Technische Bild* – La Imagen Técnica – de Horst Bredekamp. Estos autores si bien coinciden en su reconocimiento del ‘giro icónico’ de Boehm como antecedente teórico – como ocurre en la mayoría de los trabajos provenientes del ámbito alemán – y en tomar al medio y a la dimensión técnica como ejes de indagación, desarrollan posicionamientos cuyas particularidades y relevancia demandan que se los perciba independientes del resto de la *Bildwissenschaft*.

²⁷ A pesar de que los estudios sobre la imagen y lo visual se presentan como una tendencia internacional, tal como señala Alvares Portugal, pero también otros investigadores como Moxey ([2008] 2010) o Elkins (2003), las diferencias programáticas entre abordajes demuestran que los intercambios y diálogos entre perspectivas han sido limitados.

Alvares Portugal señala también que, como sucede con los Estudios Visuales, los estudios de la imagen alemanes tienen un status académico afín a la idea de campo colectivo, que toma forma por los múltiples aportes y perspectivas que lo intersectan, antes que al perfil de una disciplina tradicional definida y con agendas preestablecidas. De hecho, aún cuando se han generado numerosas publicaciones, ensayos, monografías y estudios curriculares, establece que para el año 2010 el campo todavía tenía una condición académica ambigua y no podía aseverarse que hubiera cumplido con todos los criterios necesarios para considerarse una ‘ciencia’ completamente válida y autónoma (Alvares Portugal, 2014). Y sobre esta pretensión de validez científica radica otra de las diferencias: distinto a las expectativas alrededor de la idea de ‘estudios’, la aspiración científicista forma parte de los objetivos de la *Bildwissenschaft*, delatando su pertenencia a una tradición epistemológica con criterios de evaluación y legitimación propios y distintos a la anglosajona.²⁷

Siguiendo esta cuestión, Ana García Varas afirma que los Estudios Visuales y la *Bildwissenschaft* “comparten objetos y preocupaciones, en ocasiones, perspectivas semejantes, pero sus objetivos, métodos, tradiciones de apoyo o incluso formas y procesos de institucionalización son en la mayoría de los casos muy distintos” (García Varas, 2011, p.19). Una de las principales discrepancias, y sobre la que se funda una diferencia metodológica sustancial, es que la pregunta por los bordes disciplinares tiene menos peso en el contexto alemán que en el norteamericano. La autora explica que aunque la suma de perspectivas y la combinación de disciplinas existe en la bibliografía y en la formación de los autores provenientes de la *Bildwissenschaft*, no se enuncia como una cuestión problemática en los departamentos o institutos de investigación. “La cooperación y el intercambio entre diversas disciplinas se consiguen con frecuencia y desde luego se plantean como objetivo, pero no están dadas de antemano, sin duda no en una forma tan elaborada y entrelazada como en los Estudios Visuales. Y esto sucede tanto institucionalmente como teóricamente” (García Varas, 2011, p.19). El reto metodológico de la ciencia de la imagen alemana estaría más en conseguir la integración de los distintos aportes en un debate común que en discutir su propio valor y su estatus frente a las disciplinas preexistentes, lo que recuerda el carácter de los postulados de Wolfgang Schafner sobre el *design turn*, perteneciente también a este contexto académico. La Psicología, la Teoría de los Medios, la Teoría de la Comunicación, la Arqueología, la Etnología, la Historia, la Teología, la Sociología, las Ciencias Políticas, las Ciencias de la Educación, pero también representantes de las llamadas ciencias más duras, como la Neurobiología, las Ciencias Cognitivas, la Matemática y la Lógica o la Cartografía – menos frecuentes en los Estudios Visuales – son todas disciplinas que cooperan y se conjugan en las metodologías de la *Bildwissenschaft*. García Varas señala que de toda esta

multiplicidad de miradas, los aportes que más influyen y tienen un peso estructural en las formas de preguntar e interrogar lo visual son la Teoría e Historia del Arte y la Filosofía.

Es en su vínculo con la Historia del Arte que la *Bildwissenschaft* presenta otro posicionamiento diferencial respecto a los Estudios Visuales. Distinto a pensar su relación desde una ruptura u oposición, ambos campos muchas veces se postulan como parte de un mismo proceso, llegando incluso a enunciarse que por momentos no hay diferencia entre ellos; una voluntaria indiferenciación que se justifica en tradiciones historiográficas. Como se expone en diferentes investigaciones (Mc Phail Fanger, 2011; Lumbreras Corujo, 2009), la Historia del Arte fue en Alemania y Austria desde su desarrollo hasta 1933 una *Bildwissenschaft* en el sentido moderno. Esta superposición se interrumpe con los eventos políticos que atraviesan al pueblo alemán en ese momento, llevando a que prevalezca el modelo de Historia del Arte impulsado por Johann Winckelmann y su sistematización de los estilos y por el Erwin Panofsky de la post-guerra y emigración a Estados Unidos, los cuales opacan a otras tradiciones anteriores como la desarrollada por Aby Warburg (Burucúa, [1999] 2010). Se suele hablar de la existencia de una ‘primera’ *Bildwissenschaft* organizada alrededor de Warburg, junto al primer Panofsky y Walter Benjamin, que va desde 1929 hasta finales de la década del 30 (Alvares Portugal, 2014, p.249). En estas perspectivas, el estudio sobre los procesos y las prácticas culturales estuvo siempre marcado por una mirada sobre todo tipo de imágenes, artefactos, documentos y producciones, sin hacer distinción entre lo artístico y lo no-artístico o lo alto y lo bajo.

Atendiendo a esta filiación, el proyecto de la *Bildwissenschaft* no se piensa a si mismo como una novedad o renovación, sino como continuidad con una forma de entender a lo visual olvidada o en desuso y, por tal, no le resultan conflictivos los préstamos y diálogos metodológicos con la Historia del Arte. Esta disciplina, en lugar de ser un territorio del cual recortarse y alejarse, es más bien, por su larga trayectoria en el análisis formal, material y semántico, una fuente de conceptos y métodos de los cuales valerse. Maria Lumbreras Corujo da cuenta de estas interacciones cuando, refiriéndose a la *Bildwissenschaft* como campo general, pero particularizando en el proyecto de La Imagen Técnica de Bredekamp, establece que uno de los objetivos de esta investigación es confrontar imágenes provenientes de distintos campos de las ciencias con los métodos de la Historia del Arte, para producir una reflexión “sobre la naturaleza constructiva y cultural de las primeras y sobre el potencial interpretativo de los segundos” (Lumbreras Corujo, 2009, p. 377). Una “reflexión cooperativa” que busca, por un lado, “repensar la función descriptiva de las imágenes” y, por otro, superar la separación, aparentemente irreconciliable, entre el análisis de las formas y el de otros aspectos – funcionales, políticos y sociales – de las imágenes” (Lumbreras Corujo, 2009, p. 377).

Estas conjugaciones que atienden a las necesidades interpretativas y a las particularidades de los casos de estudio, antes que a principios de diferenciación disciplinar, ponen en relieve una de las principales características del campo en su concepción del estudio de lo visual: la búsqueda de las lógicas de sentido de la imagen, ya sean éstas basadas en una cierta idea de esencia – una Imagen en mayúscula – o, por el contrario, en casos muy concretos y singularizados, haciendo que en ambas situaciones se desdibujen los ámbitos específicos y las particularidades del campo del que provienen las producciones analizadas. Ana García Varas entiende esta cuestión como la construcción de un terreno compartido en el que proporcionar, sino siempre el acuerdo, por lo menos la posibilidad de disensión respecto a la imagen como categoría de conocimiento. Presenta esta cuestión a través de los postulados del investigador alemán Klaus Sachs-Hombach, perteneciente a la

Bildwissenschaft, quien establece que el campo debe “proporcionar un modelo que una los distintos fenómenos icónicos y las distintas ‘ciencias’ de la imagen de manera sistemática, sin dañar su autonomía” (García Varas, 2011, p.28) Una búsqueda de un marco teórico general que debe corregirse, adaptarse o regularse ante las individualidades de las prácticas investigadoras de cada disciplina pero que, en principio, debe ser capaz de enmarcar esos mecanismos propios de la imagen para construir sentido que la hacen distinta a otras modalidades de representación;²⁸ los principios de acción de la imagen como categoría general de conocimiento.

²⁸ Esta mirada puede verse reflejada en los postulados del propio Boehm sobre la existencia de un ‘logos icónico’ ([2004] 2011), en los de Bernhard Waldenfels y su idea de “diferencia icónica” ([2003] 2011), o en Dieter Mersch y la noción de “iconocidad notacional” ([2006] 2011), entre otros representantes del campo.

3.2.3 La Historia del Arte

Finalmente, la Historia del Arte es la disciplina que por su antigüedad se ubica en el centro de todos estos cuestionamientos y demandas de cambio. Es justamente por la denuncia de insuficiencias metodológicas y omisiones conceptuales en este campo que desde algunos enfoques se propone la necesidad de organizar nuevas áreas de estudio. Sin embargo, pese a lo que puede parecer en una primera instancia – y si sólo se atiende a los discursos más radicales provenientes de los Estudios Visuales – la Historia del Arte no permanece indiferente ni tiene un rol pasivo como simple receptor de las críticas. Construida por los discursos renovadores como una contrafigura con rótulos de anticuada, imperialista y estancada en métodos desconectados de las necesidades contemporáneas, muchas veces se pasa por alto que su propio devenir disciplinar ya reflejaba inquietudes sobre sus objetos y métodos y una tendencia hacia la apertura, siendo de hecho historiadores del arte algunas de las primeras voces en hablar de ‘cultura visual’ o de los procesos sociales en torno a las imágenes. Aún cuando en su interior existieron posiciones de resistencia, lejos de ser un mero telón de fondo para justificar la aparición de nuevos campos, formó parte activa de las transformaciones, dando inicio y siendo el escenario de algunos procesos afines con el nuevo clima intelectual. Un repaso por algunas de estas transformaciones surgidas al calor de intereses y miradas propias del campo, y nucleadas en torno a lo que se ha dado en llamar ‘Nueva Historia del Arte’, pone en evidencia su rol en la configuración del nuevo escenario académico.

El historiador del arte argentino José Emilio Burucúa propone una revisión sobre distintas corrientes dentro de la disciplina que, en su búsqueda de exponer “las proyecciones epistemológicas que insembraron la praxis historiográfica general desde el terreno de la Historia del Arte” (Burucúa 1999, p. 19), exhiben también algunos virajes metodológicos y temáticos que, previo a la aparición de los Estudios Visuales o las nuevas valencias en torno a la imagen, ya demostraban un pensamiento tendiente en esa dirección. Aún cuando Burucúa no se ocupa de los Estudios Visuales, algunas de las corrientes que analiza y consigna como una ‘sociología del arte’, una nueva historia social de las artes plásticas volcada al análisis de la producción, circulación y recepción de obras, podrían pensarse como antecedentes. Señala que hasta los años setenta predominaron dos tendencias: una alrededor de la perspectiva marxista, que entendía a comitentes y artistas en términos de clase, y otra en torno al trabajo de Pierre Francastel y sus estudios sobre los fundamentos sociohistóricos de la representación. Consideraba que este último enfoque, a pesar de insistir en la consideración de la obra como una fuerza plasmadora de la vida social equiparable a las relaciones económicas, jurídicas y políticas – y por ende más que un simple reflejo de éstas – resultaba incompleto ya que no buscaba reconstruir los significados sociales y las percepciones pasadas a partir de otros documentos más que las obras mismas. Una omisión que perdía de vista uno de los ejes más importantes de la indagación sociohistórica del arte: “las formas de aceptación, acogimiento o rechazo

del producto artístico por parte del contemplador, del observador, del consumidor, del público, o como quiera llamarse a los destinatarios conscientes y ocasionales de la creación estética” (Burucúa, 1999: p. 20) La línea de investigación inaugurada por Michael Baxandall a partir de su trabajo sobre la relación entre la pintura italiana y la sociedad del Siglo XV, inicia una nueva etapa en la historia social del arte al reponer esta cuestión de la recepción. Una indagación a la que también suscriben autores como Thomas Crow y Timothy Clark con sus estudios sobre los críticos, los espectadores y la sensibilidad del público frente a la situación específica en la cual el “artista crea, interfiere sobre lo recibido con su obra y es capaz también de modificar el curso de la historia” (Burucúa, 1999, p. 20-21)

Sandra Szir, en la reedición en español del texto de Baxandall “Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento” ([1972] 2016) traza una retrospectiva sobre la centralidad de este trabajo, al cual considera como receptor de demandas no abordadas hasta ese momento y, al mismo tiempo, como punto de partida para replanteos en el perfil historiográfico de la Historia del Arte, la aparición de los Estudios Visuales y el inicio de diálogos con otras disciplinas, como la antropología y la sociología, intersectadas por las dimensiones de análisis que propone el autor. Explica que el valor del desarrollo metodológico de Baxandall es que aborda con detalle las relaciones que pueden articular de maneras diversas las imágenes con la vida social, comercial o religiosa de una cultura y un período determinado. “Se despega de los planteos que recurren a las grandes estructuras políticas o ideológicas para explicar la sincronización del arte y la época que lo produjo, y traza las relaciones entre las instituciones que solicitan y difunden las obras de arte, los artistas que las realizan y los actores sociales que las consumen o interpretan” (Szir, 2016C, p. 15) Un método que vincula la valoración visual de objetos y la práctica de observar e interpretar pinturas con otras dimensiones de la vida cotidiana, como son las reglas, categorías y conceptos que los integrantes de una misma sociedad reciben a través de la educación formal o las experiencias vinculadas al bienestar y la supervivencia social; un “ojo de la época” o “estilo cognoscitivo”, como llama el autor al producto de este diálogo. Svetlana Alpers retoma este mismo camino y a principios de los ochenta analiza la pintura holandesa del siglo XVII como parte de una ‘cultura visual’ mayor, término que utiliza y que refiere como una consecuencia de la influencia del trabajo de Baxandall. Y si bien todos los autores que trabajan sobre estas líneas siguen ocupándose de temas vinculados a la pintura, sin cuestionar con esto la centralidad de lo artístico, las imágenes comienzan a ser tomadas como mecanismos culturales, sentándose las bases desde donde comenzar a entender a la experiencia visual como un producto social y situado, cuestión que retomarán los Estudios Visuales.

La aparición de los Estudios Visuales ha sido uno de los procesos que más ha afectado los límites disciplinares y los métodos de la Historia del Arte. Sin embargo, como esta nueva disciplina no es en sí misma uniforme ni articulada según una única lógica, las respuestas de la Historia del Arte no pueden ser menos diversas. Sus reacciones, ante la posibilidad de ampliar los lineamientos tradicionales del análisis histórico del arte, pueden ir desde el abrazo a las nuevas perspectivas y la declamación del fin de la Historia del Arte, al desmerecimiento y rechazo terminante de la nueva iniciativa. Como establecen Marchesi y Szir (2011) en su revisión de este amplio abanico de respuestas, algunos historiadores vieron el surgimiento de los Estudios Visuales como una amenaza alegando que, por un lado, esta exaltación de lo visual se vinculaba con una aceptación acrítica del fetichismo consumista del capitalismo tardío y, por otro, que el discurso en torno a la cultura visual representaba un peligro para los principios de autonomía y legitimidad del campo artístico, despojando a la práctica investigadora de parte de sus sentidos fundacionales. Algunas de estas posiciones combativas quedaron tipificadas en el número 77 de la revista *October*

del año 1996 donde, entre otros artículos vinculados al tema, aparecieron publicadas las respuestas al cuestionario en el que un grupo de estudiosos proveniente de distintas áreas reflexionaba sobre la irrupción de la noción de cultura visual y los nuevos métodos que ésta implicaba para la tarea de investigación. Autores como Rosalind Krauss y Hal Foster, a quienes se les adjudica el desarrollo de la iniciativa del cuestionario, vinculan a la cultura visual con un empobrecimiento conceptual ya que conlleva el riesgo de que el historiador del arte pierda parte de su *expertise* y su *connoisseur*, su pericia histórica y su instrumental crítico específico (Krauss, 1996), y establecen que el pasaje de la historia a la cultura y del arte a lo visual implicaría caer en la arbitrariedad y el eclecticismo (Foster, 1996). En la misma línea, la historiadora Susan Buck-Morss sentencia incluso que el concepto conduce directamente a la “destrucción del arte tal y como se lo conoce” ([1996] 2003, p.87)

En otra perspectiva completamente diferente, los investigadores que asumieron una actitud más celebratoria y receptiva consideraban que el nuevo campo se ocupaba de temas distintos y, por ende, significaba una infusión de aire fresco de la cual beneficiarse, o que sus intereses se superponían y tenían que fusionarse para ser considerados como un gran campo de estudio unificado. Ana María Guasch (2005) denomina estas actitudes como “académicamente reivindicativas” y establece que están propulsadas por historiadores del arte interesados en renovar la disciplina desde fórmulas de interdisciplinariedad.

“Frente a los que cuestionan el proyecto de los Estudios visuales desde la defensa de una Historia del arte como un proyecto exclusivo y disciplinar, o los que todavía asocian la Historia del arte a una historia de los estilos, de los hechos, del conocimiento positivista, de la erudición formal del arte histórico, de las investigaciones empíricas sobre iconografía, estilo, procedencia y todos los demás protocolos del arte histórico y de las presunciones universalistas, cada día son más los que ven los Estudios visuales como una manera de renovar la vieja disciplina de la Historia del arte (Guasch, 2005, p.72)

Desde la hibridación, la inclusión y la búsqueda de alianzas, en la intersección entre algunos postulados de los Estudios Visuales y los intereses de estos historiadores, se delinea el marco donde se inscribiría lo que se da en llamar una “Nueva Historia del Arte”. Un proyecto que busca encontrar una salida a los proclamados ‘finales’ del arte y de la historia del arte al tiempo que se intenta superar el dilema adorniano entre arte elevado y arte popular en las actuales condiciones de producción y circulación cultural. Alineados a estas intenciones se pueden reconocer a autores como Michael Ann Holly, Mieke Bal, Norman Bryson y Keith Moxey, entre otros. (Guasch, 2005)

Por otro lado, así como la Historia del Arte da cuenta y es permeable a estas influencias de los Estudios Visuales, lo mismo sucede respecto al proyecto de la *Bildwissenschaft*. Moxey en su distinción basada en la dualidad representación/presentación, señala que algunas corrientes dentro del campo han comenzado a reconocer el valor de la presencia a partir de la reactivación de enfoques fenomenológicos derivados de autores como Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty o de la tradición interpretativa iniciada por Aby Warburg. Frente al paradigma de la historia social basado en la búsqueda de significados en el contexto y la función, el reconocimiento de la presencia como una cuestión significativa pondría el foco, en cambio, en las posibles respuestas del espectador y en la experiencia del contacto directo con la materialidad y el espacio donde se percibe la obra de arte. Moxey puntualiza a George Didi-Huberman como uno de los principales exponentes de esta perspectiva.

“Mientras Panofsky o Baxandall ponen la obra en contra, o en el contexto en el que fue producida – abordando el objeto de análisis como si fuera inerte y necesitado de ‘explicación’ a través de la referencia a circunstancias que son más estables y menos opacas – Didi-Huberman considera la obra como un principio activo, capaz de generar su propia significación. Demostrando una erudición académica a través de un conjunto de fuentes teológicas que haría a un iconógrafo estar orgulloso, sin embargo, insiste en que no podemos ignorar el hecho de que nos encontramos con la imagen en el presente. Independientemente de la época en la que pudo haber sido creada, necesariamente está viva en nuestro tiempo” (Moxey, [2008] 2010, p.12)

Baldasarre y Dolinko (2011), sin referirse directamente a una ‘Nueva Historia del Arte’, hablan de toda una generación de trabajos que buscan reivindicar el método de la Historia del Arte y ponerlo en diálogo con otros saberes y disciplinas. Tras el impulso de los Estudios Visuales por ampliar los objetos de estudio más allá de las categorías canónicas, se ponen en cuestión y se revisan las potencialidades de la disciplina que durante mucho tiempo actuó como la autoridad que sancionaba qué y cómo podía ser estudiado:

“Lejos quedaron aquellos momentos en los que los estudios artísticos se limitaban al grupo de eruditos y practicantes de las bellas artes o bien eran dependientes, en su acercamiento y enfoque, de la historia *tout court*. Ya no se puede pensar en la exclusiva pertinencia del modelo de desarrollo cronológico, biográfico o de sucesión de estilos ni de hechos realizados por los ‘grandes nombres’ que sustentara el enfoque de los precursores de la disciplina [...]” (Baldasarre y Dolinko, 2011, p. 14)

Surgen nuevos enfoques y metodologías pero también temas que, junto a la historia social del arte, las relecturas de la iconología y los estudios warburgianos, son abordados con aportes provenientes de los Estudios Visuales, la Antropología o la Sociología de la Cultura, entre otras perspectivas; una mirada interdisciplinar que permite la aproximación a casos inexplorados y, al mismo tiempo, guía la revisión de otros ya abordados pero insertos en nuevas tramas y nudos problemáticos. Estos trabajos no asumen la superioridad del Arte por sobre otras prácticas o producciones, sino que lo analizan de forma “transversal”; dialogan e interrogan otras perspectivas que colaboran a reconstruir marcos históricos, económicos o culturales de una coyuntura particular o un momento específico.

“Son las distintas tradiciones de la Historia del Arte las que permiten pensar y vincular genealogías de imágenes o artistas y atender a las instancias de producción, difusión y consumo de las obras sin pensar estas dinámicas únicamente como matrices sociales que pierden de vista que aquello que circula, se compra, se vende, se critica, se exhibe o se intercambia es una imagen. Una imagen que, además, tiene un cuerpo y una historicidad particular, tanto en su carácter material como por las inscripciones epocales que en ella se han sedimentado y continúan haciéndolo” (Baldasarre y Dolinko, 2011, p. 13-14)

Después de veinte años de debates, las nuevas preguntas y problemas propuestos por todos estos movimientos disciplinares plantearon una de las alteraciones más importantes en la historia del campo. Sin embargo, a pesar de que la referencia a una ‘Nueva’ Historia del Arte supone una aceptación de la imagen como objeto de estudio expandido y de los nuevos métodos interdisciplinares, persiste aún en esta suerte de ‘refundación’ de la disciplina, una circunscripción particular sobre el fenómeno visual. Aunque los objetos de estudios y los intereses de la disciplina se hayan ampliado, éstos siguen siendo una cantidad de objetos e intereses limitados. Evidencia de esto es, por ejemplo, que cuando se toman en

consideración producciones tradicionalmente no-artísticas, la mayoría de las veces ellas funcionan como una especie de documento secundario o indicio que permite iluminar el contexto y el entramado en el que se inscribe una obra de arte canónica o, en los casos en que producciones provenientes de la cultura popular o de masas efectivamente son el centro de interés, suelen ser indagadas a partir de perspectivas típicamente artísticas, como son la datación, la cuestión de la autoría o la filiación estilística.

-

En la conjunción de estos tres campos se da un panorama donde, a pesar de que hay objetos, interrogantes y, en ocasiones, perspectivas semejantes, se pueden trazar diferencias. Y si bien cada disciplina en sí misma se caracteriza por la multiplicidad de enfoques y la superposición de voces, se podrían delimitar la mirada y los intereses de cada una como enfocados en aspectos distintivos del fenómeno de lo visual. A riesgo de que al generalizar se esté incurriendo en simplificaciones y se pierdan de vista posiciones más matizadas, podría decirse que mayormente los intereses de los Estudios Visuales están puestos en el carácter sociocultural de la imagen, los de la *Bildwissenschaft* en los aspectos fenomenológicos y los mecanismos cognitivos, y los de la Historia del Arte en el valor contextual e histórico. Para entender cabalmente la manera en que se aborda el estudio contemporáneo de lo visual en la actualidad no alcanza ya con una única perspectiva; en la combinación de estas disciplinas – tomadas de un abanico mayor de otros campos por su rol protagónico – se delinea el perfil de lo que se entiende por imagen en el territorio académico hoy día.

3.3 LA IMAGEN COMO TEORÍA

Finalmente, en tercer lugar, se evidencia cómo el plano concreto de las teorías es también atravesado y reconfigurado por el concepto imagen con la delimitación de un nuevo género de discusión: las teorías de la imagen. Si bien siempre existieron teorías sobre las imágenes, en el contexto de estos movimientos y transformaciones disciplinares, la abundancia y superposición de abordajes teóricos adquieren visibilidad y se convierten en un vector de problematización en sí mismo. Uno de los rasgos característicos de todas estas disyunciones entre campos de estudio es la extrema autoconciencia sobre sus propias acciones conceptualizadoras y sus mecanismos de recorte sobre un mismo tipo de fenómenos; una suerte de espejo y pliegue de los campos sobre sí mismos que saca a la luz la coexistencia de definiciones, ideas y discursos distintos sobre lo qué es o lo que hace una imagen. De esta manera, no sólo se reconoce pluralidad en las disciplinas ocupadas y preocupadas por lo visual, sino que, además, el número de formalizaciones teóricas se revela como exponencialmente alto y múltiple al contrastarse las extensas bibliografías y conceptos desarrollados en cada una de esas áreas.

Esta diversidad es justamente el centro de discusión y reflexión del encuentro correspondiente al año 2008 del *Stone Summer Theory Institute*, cuyas conclusiones reúne James Elkins en el libro “*What is an image?*” (2011), y en el artículo “Un seminario sobre la teoría de la imagen” (2010), que actúa como un resumen del primero. Allí un conjunto de académicos especializados en el tema, y provenientes de distintos campos, discuten y exponen el hecho de que las teorías de la imagen, como género académico, están atravesadas por una gran variedad de perspectivas, intereses y tradiciones. Dentro de los distintos tópicos que se abordan en el encuentro, uno de los principales debates gira en

torno al problema que representa identificar y ordenar estas distintas teorías sobre las que se han apoyado las consideraciones sobre la imagen. Se establece un consenso sobre la imposibilidad de simplemente enumerar teorías al modo de una antología ya que, como plantea Elkins, además de que existe un número indeterminado, las teorías pueden, por un lado, encontrarse imbricadas y dependientes unas de las otras o, por otro, ser tipos de enfoque completamente diferentes e incompatibles. Algo muy parecido, según se refiere, a lo que Nelson Goodman llamó “un conjunto sintácticamente no disjunto” (Elkins, 2010, p. 133), es decir que no se encuentra sintácticamente diferenciado. Sin embargo, a pesar de este principio de imposibilidad, se señala también que existiría una diferencia fundamental en el modo en que las teorías funcionan y crean sentido que permitiría delimitar y trazar algunas fronteras: la diferencia entre las teorías que intentan entender qué son las imágenes y las que, partiendo de algún significado dado, que incluso puede quedar sin especificar, se preguntan qué hacen las imágenes en la sociedad después de que son producidas y diseminadas. Teorías que se proponen desde un comienzo explicar a las imágenes y otras que “toman a la imagen como un término indefinido o que tienen un significado comúnmente aceptado y se ocupan de lo que les sucede a las imágenes en el mundo” (Elkins, 2010, p. 142)

“Hay quienes, como Gottfried Boehm, que están comprometidos con entender la naturaleza de las imágenes, lo que las hace diferentes de otras cosas, tales como el lenguaje. Para otros escritores, la ontología puede tener un poder real en los modos en los que las imágenes son usadas y entendidas, pero esto es algo en lo que creen otros. Esta es una de las más delicadas cuestiones en teoría de la imagen, porque puede ser extremadamente difícil saber dónde se sitúan unos u otros autores respecto a este tema. Sin embargo, existe una enorme distancia entre los que piensan que las imágenes tienen una naturaleza esencial, y aquellos para los que cualquier ‘naturaleza’ es un deseo, el producto de una cierta historia de los modos de conceptualizar a las imágenes, o una ficción que resulta útil para algún proyecto más amplio” (Elkins, 2010, p. 148)

Elkins caracteriza como “lecturas ontológicas” a aquellas teorías que se proponen encontrar en las imágenes algo distinto al lenguaje o a la lógica – aquello inherente a lo icónico – en contraste con aquellas más interesadas en lo político y lo social, y por ende, más interesadas también en cómo las imágenes son tratadas, qué reacciones provocan y qué efectos producen. Los participantes del encuentro proponen que estas dos formas de escribir sobre las imágenes hunden sus raíces en las tradiciones platónicas y aristotélicas, a las cuales se les adjudica también, respectivamente, la inauguración de la actitud de sospecha para limitar el poder de las imágenes y el ánimo taxonomista para discernir variedades y ramificaciones.²⁹ Con este gesto de asociación se implica que la presencia de teorías de la imagen, de forma más o menos visible y con enunciación más o menos explícita, se remonta al momento de fundación del pensamiento occidental. Si las mismas bases de la cultura y el pensamiento filosófico son, o contienen, un componente de teoría de la imagen, sería entendible la dificultad de dar con un método de clasificación que dé cuenta de la totalidad de teorizaciones.

En la sumatoria de las discusiones de esta conferencia, que abordan cuestiones tales como las diferencias terminológicas e idiomáticas, la relación entre la tradición occidental y la oriental y la asociación de la imagen con otros conceptos clave como son ‘lo público’, ‘lo privado’, la religión o la ideología, se entiende al conjunto de teorías y sus interacciones como un entramado discursivo complejo y problemático, cuyas lógicas y modalidades para adscribir sentido requieren ser dilucidadas y contrastadas. Un entramado de teorías que

²⁹ Distintas interpretaciones de estas tradiciones suelen vincular más a Aristóteles con la pregunta ¿qué es una imagen? y a Platón con la indagación por su funcionamiento en el medio social para limitar su poder, el ‘qué hacen las imágenes’.

Sin embargo, durante las conferencias se señala que esto es un mito de origen (sobre un mito de origen). Mitchell plantea que se debe superar esta dicotomía ya que ambos autores también hacen la pregunta inversa y lo que diferencia en verdad sus posturas es el carácter iconoclasta o iconofílico de las reflexiones.

entendidas como conjunto “no son habitualmente objeto del trabajo académico” (Elkins 2010, p. 134) Raramente una teoría de la imagen es estudiada con el fin de mejorarse o ajustarse, predominando, en cambio, el entendimiento de las teorías como construcciones cerradas que pueden aplicarse y facilitan otras investigaciones; una herramienta con “valor heurístico o de apoyo” (Elkins 2010, p. 134) Elkins destaca que de hecho muy pocos historiadores del arte han aclarado lo que quieren decir con ‘imagen’, prefiriendo trabajar con ideas recibidas y no cuestionadas. De las pocas situaciones donde las teorías de la imagen sí son indagadas y consideradas un tema en sí mismo, los postulados de Justo Villafañe sobre una “Teoría General de la Imagen” (Villafañe y Minguez, [1996] 2002; Villafañe, 2006) y la iconología crítica de W.J.T. Mitchell ([1986] 2016) resultarán posiciones destacables, no sólo porque permiten caracterizar estrategias alternativas para abordar la cuestión sino porque, también, escenifican esa diferencia de la que hablaba Elkins entre perseguir una naturaleza esencial y la indagación basada en la historicidad.

La primera de las estrategias aparece, entonces, cristalizada en los postulados de Villafañe. El autor, ante la gran cantidad de alternativas teóricas, propone crear una Teoría General de la Imagen que actúe como campo independiente y primario capaz de trascender y unificar las singularidades de los cada disciplina y teoría particular. El abordaje de Villafañe parte de una concepción del contexto contemporáneo como una saturación audiovisual donde la imagen es algo tan frecuente y con una diversidad de manifestaciones tan amplia que resulta complicado establecer mayores precisiones conceptuales mas allá de la constatación de su presencia abrumadora. Establece que “son tantas las dimensiones que están implicadas en el fenómeno icónico y tan amplia la diversidad de dicho fenómeno, que intentar un abordaje exhaustivo de la cuestión sería caer en una divulgación degradante” (Villafañe y Minguez, [1996] 2002, p.17); argumento que funcionaría como fundamento para sortear el problema de la multiplicidad en pos de una visión más totalizadora.

Desde esta perspectiva uno de los principales problemas en torno a las teorías de la imagen es que la abundancia de enfoques se traduce también en la coexistencia de grados de formalización distintos entre sí, que atentan contra cualquier posibilidad de estabilizar el tema y de alcanzar el, aparentemente legitimador, status de ‘objeto científico’. La ambigüedad en torno a este conjunto de discursos tendría que ver con una notable disparidad en cuanto a los objetos que abarcan y también con la escasa tradición científica en los campos asociados a su estudio. Una “imprecisión de límites”, por un lado, y una “dificultad metodológica”, por otro, que Villafañe atribuye a un abuso de interacciones interdisciplinarias y a una excesiva dependencia de conceptos provenientes de otros campos para explicar a la imagen. Problemas que, prosigue el autor, son consecuencia de haberse pensado a la imagen durante mucho tiempo ligada de manera indisociable a lo artístico, un ámbito con sus propios prejuicios de informalización y con abundancia de discursos “pre-teóricos” que intentaban explicar y sustentar las prácticas. A pesar de que reconoce avances sobre esta última cuestión, señala que la consciencia como campo de temas autónomo es un capítulo relativamente reciente que no ha tenido tiempo para elaborar estrategias propias. Para contrarrestar estas ‘debilidades’, esas miradas parciales, temporales y contextuales, Villafañe propone la creación de una Teoría General de la Imagen que restrinja el planteamiento interdisciplinar en beneficio del estudio de la “naturaleza icónica”; una teorización con pretensiones de constituirse como formalización científica sostenida en la hipótesis de que se podrían aislar hechos irreductiblemente icónicos – aquello esencial e invariable en toda imagen. “[...] ¿cuál sería el objeto científico de esta Teoría de la Imagen? [...] éste no puede ser otro que el estudio de la naturaleza icónica, de ese componente esencial que constituye lo específico de todo espécimen icónico

independientemente del medio de producción, del contexto cultural que lo genera o de cualquier otra circunstancia externa” (Villafañe, 2006, p.22)

Villafañe se refiere, y en este sentido recuerda a los planteos de Boehm, a una Imagen en mayúscula – y por ende a una Teoría – que trasciende los medios, soportes y sistemas de grabación y representación donde aparece. La superposición de teorizaciones sería el resultado de los reiterados intentos de explicar el fenómeno de la imagen a través de hechos y perspectivas ‘no-icónicos’, que aunque en ocasiones pueden contribuir en su definición, no constituyen “lo esencial de las imágenes”. En los términos del autor, hablar de una teoría de la imagen es referirse, antes que nada, a los fundamentos que anteceden a cualquier discurso que pueda elaborarse desde las distintas disciplinas. La Teoría General de la Imagen proveería bases y principios que luego cada campo puede apropiarse de acuerdo a las particularidades del fenómeno que se esté estudiando.³⁰

A diferencia de Villafañe y su búsqueda de una esencia que anteceda y unifique a todas las teorías, Mitchell entiende la cuestión de la apertura y la multiplicidad como un valor y, en lugar de intentar restringirla o de fusionar teorías, propone estudiar las diferencias y transacciones de sentido entre una y otra. Plantea una investigación alejada de cualquier intención totalizadora y propone reflexionar, en sus propias palabras, “sobre las cosas que la gente dice sobre las imágenes” (Mitchell, [1986] 2016, p. 21), con todos los matices y pluralidades que esto implica. No ocuparse “primordialmente de imágenes específicas y de las cosas que la gente dice sobre ellas, sino del modo en que hablamos de la *idea* de imagen, y de nociones emparentadas como figuración, imaginación, percepción, comparación e imitación” (Mitchell, [1986] 2016, p.21); estudios sobre los “juegos de lenguaje” alrededor de las imágenes y las formas de vida que implican. Distintos a la búsqueda de una naturaleza invariable o a la tendencia general de concentrarse en un solo tipo de imagen, relegando a un segundo plano a otras modalidades, Mitchell desarrolla un enfoque atento a las zonas de intercambio entre ámbitos vinculados al pensamiento sobre la representación visual:

“Mi método será, por el contrario, analizar algunas de las maneras en que utilizamos la palabra ‘imagen’ en algunos de los discursos institucionalizados (en concreto, en la crítica literaria, la historia del arte, la teología y la filosofía) y criticar el modo en que cada una de estas disciplinas recurre a nociones sobre las imágenes tomadas en préstamo de sus disciplinas vecinas” (Mitchell, [1986] 2016, p.109).

Para el autor los dos cuestiones que aparecen con frecuencia en torno a la discusión sobre las imágenes son las preguntas “¿qué es una imagen?” y también, y sobre este punto marca una diferencia respecto a otros enfoques, “¿cuál es la diferencia entre palabras e imágenes?” y porque sería significativa esta distinción. El punto diferencial en Mitchell no radica en que priorice la pregunta por el qué en lugar de indagar por los modos de actuación y la incidencia en la vida social, o en que otros pensadores no hayan abordado el debate entre palabras e imágenes como algo frecuente y valorable, sino que para él todas estas polaridades están en cierto modo entrelazadas de forma inseparable, convirtiéndose en un objeto de estudio en sí mismo; palabras, imágenes, ontologías y usos se encuentran en el terreno de los discursos, son todos puntos de una constelación de sentido que dan forma a la vida de la cultura.³¹ Las respuestas a esas indagaciones están informadas por sistemas y cánones de valor – por ideologías – que trascienden el mero interés teórico y ponen en escena, y en ocasiones en conflicto, cuestiones culturales, sociales y políticas.

³⁰ Además de que en este modelo dirigido por el esencialismo quedan subsumidos los detalles y las particularidades de las distintas formas de materialización, hay también algunas contradicciones respecto a qué tipo de teorizaciones son más válidas que otras.

Villafañe al tiempo que llama la atención sobre la necesidad de una teoría que formalice los contenidos icónicos que plantea la creación de imágenes y reconozca las problemáticas con las que lidian cotidianamente artistas, diseñadores y fotógrafos, también tilda de construcciones pseudocientíficas con aspiraciones de teoría a postulados y textos de Paul Klee, Vasili Kandinsky, György Kepes y Laszlo Moholy-Nagy, producidos directamente desde la perspectiva de sus prácticas como artistas y docentes. Un rigor cientificista que toma como menor a toda teorización que no se adecúe y cumpla con las pautas de legitimización de las ciencias naturales.

³¹ Ver capítulo 5.2 de esta investigación Para profundizar estas características discursivas.

Mitchell está mas interesado en observar situaciones históricas y culturales donde las imágenes se han diferenciado unas de otras sobre la base de límites entre discursos institucionales, que en buscar una definición universal que se ajuste a todas; una perspectiva que se sitúa sobre las diferencias discursivas para entenderlas e “[...] intentar producir una visión de conjunto de la imagen que desmenuce los límites que establecemos entre distintos tipos de imagen y que critique los supuestos que cada una de estas disciplinas hace sobre la naturaleza de los campos vecinos” (Mitchell, [1986] 2016, p.32). Desde esta perspectiva se entiende a las teorías de la imagen no tanto a través de la distinción de autores o corrientes sino mas bien a partir de la categorización de “tipos de imagen” que resultan de discursos disciplinares particulares. Imágenes ‘gráficas’, ‘ópticas’, ‘perceptuales’, ‘mentales’ y ‘verbales’ (metáforas, descripciones) son maneras que propone para ordenar la amplia familia de imágenes que, si bien a simple vista parecen categorías asociadas a modalidades de materialización y presentación, son también compartimentaciones teóricas, núcleos discursivos, donde se reúnen maneras diferenciadas de hablar de la imagen; espacios discursivos donde se organizan y dialogan distintos tipos de teorías de la imagen.

Cada uno de estos conjuntos incluye prácticas en torno a la imagen pero también modalidades de interacción con otras categorías que son propias de las disciplinas o campos que consideran. Señala que un comportamiento recurrente en todas ellas es que, en general, “las explicaciones que se ocupan de un tipo de imagen tienden a relegar a las otras al estatuto de ‘fondo’ no examinado del tema principal” (Mitchell, [1986] 2016, p.34). Las “imágenes gráficas”, por ejemplo, donde Mitchell incluye de forma indiferenciada a pinturas, estatuas y diseños, “tienden a estar privadas de un contacto excesivo con cuestiones más amplias de la teoría o la historia intelectual por el provincialismo del arte” (Mitchell, [1986] 2016, p.37). Puntualmente sobre el diseño, califica que el entendimiento de su estatuto como imagen propiamente dicha podría considerarse como ‘un caso fronterizo’, junto a la pintura abstracta o no representacional, los diagramas y gráficos ornamentales o estructurales. Existiría en el medio social la sensación de que algunos sentidos y usos del término son estrictos, correctos o literales y otros extendidos, figurativos o impropios; una valoración de la cual sospecha y que propone deconstruir para estudiar los mecanismos ideológicos que guían las distinciones a partir de las cuales se elaboran teorías de la imagen.

Aproximarse al campo de las teorías de la imagen a partir de la idea de que existe un enfrentamiento irreconciliable e inherente que separa imágenes propias de las impropias atenta contra la posibilidad de formular términos mediadores, “imágenes que no sean ni verdaderas ni falsas”. Un posicionamiento que apunte en la dirección contraria debería estar dirigido por una voluntad de contemplar la imagen impura en todas su formas, “desde las figuras, analogías y modelos que perturban la pureza del discurso filosófico, al ‘lenguaje ordinario’ de las imágenes que Gombrich encuentra en la cultura de masas, a los objetos rituales que el antropólogo podría encontrar en las culturas ‘pre-estéticas’” (Mitchell, [1986] 2016, p.196-197), y, con ello, a las teorías que articulan su lugar y modos de interacción con los otros miembros de la familia de imágenes.

Sea como clasificación de autores, como la estructuración de una macro teoría unificadora o como una taxonomía de tipologías discursivas, el terreno de la teoría, tanto en contenido como en estructura, es reconfigurado por el reconocimiento de la pluralidad de voces y perspectivas alrededor de la imagen. Teorías coincidentes, teorías que se oponen, supuestos naturalizados, pronunciamientos sobre la imagen que no implican un concepto de imagen e, inclusive, prácticas que no teniendo un concepto expreso, también suponen

una teoría de la imagen por la naturaleza de su hacer, constituyen un escenario complejo sobre el cual no se pueden simplemente trazar filiaciones o genealogías lineales a partir de un postulado, su influencia y sus posibles derivaciones.

La imagen como objeto, la imagen como enfoque, la imagen como problema teórico. Las distintas revalorizaciones en torno a la imagen intervienen transformando simultáneamente la constitución y los alcances de estos tres planos distintos: los objetos de estudio, las disciplinas y las teorías. La división tal como se la presentó a lo largo de las secciones anteriores puede resultar artificiosa en el sentido en que estos procesos de cambio se presentan como un terreno en constante construcción y, en muchas ocasiones, se dan de manera simultánea y como parte de un sólo movimiento de revisión. La reformulación de los objetos de estudio, y con ello de lo que se entiende por imagen, forma parte de las transformaciones y discusiones internas de las disciplinas, y el apercebimiento del gran número de teorías en circulación se da como consecuencia de la reorganización de las nuevas posiciones académicas.

Lo que se demuestra como una constante es que ese redescubrimiento de la imagen como problema teórico y retórico del que hablaban Mitchell y Boehm, tiene un potencial transformador para la organización del conocimiento y se presenta como un movimiento de apertura y expansión. Sin embargo, si bien éste se demuestra en primera instancia como democrático y reivindicativo, también tiene sus zonas de ausencias. Retomando el objetivo planteado en el capítulo anterior, donde se proponía buscar zonas de superposición entre el paradigma de la imagen y el Diseño, una de estas omisiones suele ser el Diseño Gráfico.

En la revisión de estas distintas transformaciones no aparece como un ámbito significativo asociado a la proliferación de imágenes materiales o teóricas en ninguno de los planos analizados. A pesar de ser una dimensión discursiva plural y heterogénea, la indagación sobre la imagen ha prestado poca atención al Diseño Gráfico como disciplina vinculada a la configuración de lo visual. Ya sea desde la delimitación de nuevos objetos de estudio, desde la compartimentación del saber en disciplinas o desde la organización de las teorizaciones sobre el concepto imagen, este campo cuando no es ignorado, sólo es mencionado como una dato anecdótico en la contextualización de los análisis que se llevan a cabo. Desde estos enfoques parecería que la idea contemporánea de imagen no necesita o no se relaciona abiertamente con el reconocimientos de los objetos, las prácticas o los discursos del Diseño Gráfico.

Ateniéndose a las resignificaciones en torno a la valencias del término imagen, estas omisiones resultan paradójicas ya que gran parte de las producciones provenientes de 'lo bajo' o de la cultura de masas que pasan a ser consideradas como un objeto de estudio legítimo son el resultado directo o están vinculadas en algún punto con procesos de diseño. Afiches, publicidades en revistas, marquesinas y carteles en vía pública, intervenciones gráficas del espacio, interfaces audiovisuales y digitales o la disposición de datos y gráficos, tanto en medios cotidianos como en ámbitos especializados, involucran en muchos casos la participación de un diseñador gráfico en su hacer, y por lo tanto de prácticas, tradiciones y saberes propios de este campo. Allí donde el canon había privilegiado la consideración de imágenes provenientes del ámbito artístico, teniendo en cuenta con esto sus principios y lógicas como factores de diferenciación, la actual apertura en torno al discurso de la primacía de lo visual parece funcionar disolviendo el lugar de origen del que provienen las imágenes analizadas, algo que, sin embargo, no ocurre en todos los casos ya que las producciones provenientes del campo del cine o la fotografía suelen respetar las

particularidades y discursos propios de estas modalidades productivas. En lo referente al Diseño, es común la presencia del genérico ‘mundo de la publicidad’ para explicar la procedencia de un amplio conjunto de imágenes distintas, simplificándose con este gesto un proceso complejo donde muchas veces el acto de diseñar es un tramo diferenciado del resto o, incluso, se impone a las demandas de la publicidad dictando sus propias estrategias.

Algo similar ocurre con las nuevas compartimentaciones del saber: en la amplia repartición de competencias y pertinencias disciplinares, el Diseño Gráfico no parecería coincidir completamente con los intereses de ninguna categoría de análisis. Al primar el enfoque y no la pertenencia de la producción a un determinado ámbito al momento de delimitar el recorte, prevalece una suerte de indiferenciación que, si bien habilita la valoración de producciones en pie de igualdad, desdibuja algunas particularidades que podrían enriquecer las perspectivas de estudio. Ya sea desde la lectura de los usos y la existencia de la imagen en plano social que caracteriza a los Estudios Visuales o el estudio de los mecanismos fenomenológicos con los que se construye sentido desde lo icónico propio de la *Bildwissenschaft*, la imagen suele ser entendida como un fenómeno dado o general, no dándose lugar al análisis de sus condiciones específicas de producción. Éstas en el caso del Diseño Gráfico tendrían un involucramiento directo si se tiene en cuenta, por ejemplo, la abierta y declarada intención de este campo de trabajar con valores y apreciaciones sociales o con su consciencia particular sobre cómo determinados mecanismos o fórmulas constructivas afectan el plano semántico produciendo efectos diferentes en quien percibe. Dos cuestiones que repercutirían también en las preguntas que parecen dominar la organización de las teorías de las imagen: qué hace y qué es una imagen.

En todos los casos se resta importancia al hecho de que las imágenes analizadas ya formaban parte de constelaciones de sentido y discursos propios del campo donde fueron hechas. Esto no quiere decir que se deba retroceder e intercambiar Arte por Diseño como nuevo término maestro, ya que se estaría cayendo en principios de jerarquía y segregación académica propios del escenario anterior pero bajo una nueva forma. El cuestionamiento de las jerarquías no debería significar anular las diferencias y establecer una equivalencia interna. Tal como establece Mitchell en su interpretación del problema en torno a las teorías de la imagen, es más productivo estudiar las articulaciones y comprender cómo cada campo establece y participa de los múltiples sentidos para el fenómeno de la imagen hoy día antes que simplemente clasificar y segmentar. Ahora bien, si se propone prestar atención a estos modos con los que cada disciplina construye un conocimiento sobre las imágenes, ¿qué tiene para decir el Diseño Gráfico sobre su propio concepto de imagen? ¿Qué podría aportar a estas discusiones desde sus propias lógicas de sentido?

4. Territorios y territorializaciones del Diseño: las miradas del Diseño sobre el tema de la imagen

Apercibimientos y afirmaciones sobre el creciente protagonismo del diseño en diferentes esferas de nuestra sociedad se han vuelto recurrentes en una variedad de ámbitos de reflexión. Siguiendo con la línea planteada en el capítulo anterior, si se analizan algunos de estos discursos provenientes – y que se ocupan – del Diseño Gráfico en particular o de algún tipo de actividad que se asocia a cierta ideal general de lo gráfico, se verifica que la tensión entre la consideración y la no consideración de la imagen como problema teórico es un vector problemático, tal como sucedía, pero a la inversa, en las apreciaciones de los estudios de la imagen respecto al rol y al lugar del Diseño. Sobre esta cuestión se revisarán a continuación la noción de Cultura del Diseño de Guy Julier, las reflexiones de Verónica Devalle sobre el estado de situación de la disciplina respecto al contexto cultural actual y algunos postulados provenientes de área de investigación cercana al hacer del Diseño organizada alrededor de los conceptos de Cultura Impresa y Cultura Gráfica.

Los postulados de Guy Julier sobre lo que él mismo denomina Cultura del Diseño (2005; [2008] 2010) resultan paradigmáticos de esta actitud ambivalente, por lo que resultará pertinente presentar, en primer lugar, las características de esta perspectiva, que se reconoce emparentada en cierto grado con la idea de Cultura Visual y el antecedente de los Estudios Visuales, y, en segunda instancia, su posicionamiento respecto a la imagen.

Julier ubica al Diseño en el centro de los mecanismos y las lógicas de la cultura contemporánea, realizando una serie de afirmaciones sobre su importancia y ubicuidad que recuerdan, en varios aspectos, a los postulados sobre este mismo escenario caracterizado como una ‘era de la imagen’. El autor no sólo recurre a la figura conceptual de la “Cultura del Diseño” – retomando así explícitamente el camino abierto por la noción de cultura visual – sino que, además, justifica y explica la centralidad del Diseño a partir de argumentos, causas y efectos que coinciden con varios enunciados en torno a la imagen. Esta superposición argumental se hace evidente, por un lado, en la suerte de filiación terminológica que se utiliza para explicar el derrotero histórico que conduce a la situación actual, donde se asocia a las palabras ‘Diseño’ e ‘imagen’ con un conjunto de otros conceptos clave como ‘modernidad’, ‘nuevos medios’, ‘información’, ‘entretenimiento’, ‘consumo’ o ‘industrias culturales’, y, en segundo lugar, a través de la caracterización de un proceso similar de legitimación y de constitución de significancia social.

Para Julier el Diseño se ha convertido en un fenómeno global que ha logrado trascender el mero instrumentalismo del mercado para abarcar y afectar también una gran cantidad de planos intelectuales y simbólicos de la vida cotidiana, tanto pública como privada. Esta expansión hace que se supere la idea de Diseño como “valor extra asignado a un restringido rango de objetos domésticos” (Julier, [2008] 2010, p. 17) para incluir también concepciones donde se lo postula como un proceso de pensamiento y una estrategia paradigmática para hacer frente a situaciones y demandas de nuestra sociedad. En esta ampliación, las competencias si bien siguen vinculándose a productos de consumo – aunque ya no restringidos y acotados – también se asocian a procesos que involucran la

construcción de imaginarios, subjetividades y formas de pensamiento.³² Es a partir de este nivel de involucramiento transversal en la cultura, de este pasaje de ‘lo diferenciado’ a ‘lo desdiferenciado’ (Julier, [2008] 2010, p. 23), que Julier plantea entender al Diseño como una profesión profundamente vinculada con la estructuración del entorno contemporáneo pero, también, como un área particular de reflexión y especulación conceptual: el Diseño como objeto de estudio y como disciplina académica de investigación.

Así como sucedía en los discursos sobre la imagen y su versatilidad conceptual, en el contexto actual la palabra ‘diseño’ puede designar muchas cosas al mismo tiempo, existiendo la posibilidad de que se lo entienda simultáneamente como un sustantivo, un verbo y un adjetivo – es decir, un significado, un proceso y un tipo particular de materialización –. Esto repercutiría en las metodologías de análisis necesarias para estudiar la cuestión, ya que si el término denota tanto actividades de planificación y concepción como al resultado de dichos procesos, hablar de una Cultura del Diseño como objeto de estudio implicaría tomar en cuenta de la misma manera aspectos materiales y aspectos inmateriales de la vida cotidiana que entran en contacto con su accionar; una articulación donde “imágenes, palabras, formas y espacios” deben conjugarse con “discursos, acciones, creencias, estructuras y relaciones” (Julier, [2008] 2010, p. 23) para definir los alcances y pertinencias del campo de estudio.

Sobre esta cuestión Julier reconoce que en el último tiempo han comenzado a visibilizarse perspectivas centradas en el tema pero las considera incompletas o sesgadas. A pesar de que algunos académicos de las humanidades y de las ciencias sociales empezaron a incluir al Diseño en sus agendas de investigación (aunque con indecisiones, imprecisiones y reduccionismos) y de que, al mismo tiempo, comenzó a consolidarse una ‘historia y estudios del diseño’ (con sus propias publicaciones especializadas, conferencias y figuras destacadas³³), estos nuevos enfoques, aun habiendo aportado a la construcción de un marco teórico, “no abordan ejemplos específicos mediante los cuales estas perspectivas formales se puedan contextualizar o deconstruir” (Julier, [2008] 2010, p. 18) para constituirse como una base teórica autónoma. Por estas falencias, propone investigar cómo se podría configurar una perspectiva de estudio desde la noción de Cultura del Diseño y en qué grado ésta diferiría de ámbitos de investigación anteriores; preguntas muy similares a las formuladas en su momento por los teóricos ocupados de la Cultura Visual y cuya respuesta intentaron plasmar a través del proyecto de los Estudios Visuales. Es precisamente la revisión de la trayectoria y de algunos postulados provenientes de ese campo lo que funcionaría, por un lado, como un antecedente directo por lidiar con la inquietud de la inserción disciplinar y, por otro, como un enfoque con insuficiencias del cual diferenciarse y determinar, por contraste, cómo el estudio de los objetos de la Cultura del Diseño podría hacerse desde un punto de vista metodológicamente distinto.

El autor parte de una consideración general desde donde se entiende que la aparición del concepto Cultura Visual cuestiona y amplía el campo de investigación que hasta entonces ocupaban la Historia del arte, la Estética y otras disciplinas afines. Adjudica y reconoce en los Estudios Visuales una suerte de carácter renovador que, al alejarse de los análisis tradicionales de la forma, la procedencia y el patrocinio, adopta “una actitud más antropológica respecto a lo visual en la sociedad” (Julier, [2008] 2010, p. 24). Sin embargo, de los múltiples relatos de origen que articularían dicha ruptura con lo artístico y otros cánones de estudio, hay en Julier una reiteración sobre los discursos que vinculan a este campo con las lógicas de la mercancía y con las demandas que la revolución industrial, la urbanización y el desarrollo del mercado de consumo masivo produjeron

³² Ejemplos de esto son la configuración de interfaces y el ordenamiento de flujos de datos – el llamado diseño de la información y la comunicación –, el desarrollo de espacios de ocio y consumo a gran escala – el diseño del tiempo libre y del comportamiento – y la construcción de la imagen pública de personas, figuras, movimientos o, incluso, países – el diseño de identidades –, sólo por nombrar algunos de los múltiples casos.

³³ Cabén destacar en este ámbito la aparición de los Design Studies, denominación que aplica tanto para una reciente área de estudios como para una publicación sobre temáticas relacionadas al Diseño; la publicación académica Design Issues del MIT y las figuras vinculadas a esta, Victor Margolin y Richard Buchanan

en la organización social moderna. Aún cuando reconoce en los Estudios Visuales la coexistencia de una pluralidad de perspectivas, que van desde el ‘esencialismo’ y purismo de lo visual a versiones más matizadas, desarrolla a lo largo de sus argumentos un recorte donde lo presenta como limitado a un único tipo de producción o accionar.

Desde su perspectiva, los Estudios Visuales estarían atravesados por un proceso rígido de observación de imágenes singularizadas que reduce la significación del fenómeno visual a una lectura de carácter oclocéntrica y descontextualizada. Una forma de análisis donde “casi literalmente se recortan anuncios y fotos de periódicos y revistas” (Julier, [2008] 2010, p. 25), despojándose con esto al hecho visual de su contexto primigenio de producción y reduciendo su identidad al dominio de las formas visuales estáticas y bidimensionales. Al expresar que “la ‘lectura’ de una imagen es una faceta central de esta disciplina” (Julier, [2008] 2010, p. 24), le adjudica al campo la restricción del significado de ‘lo visual’ a un dominio muy estrecho de producciones culturales, acusándolo de caer en un método no muy diferente al seguido por las tradiciones que originalmente venía a criticar.

[Un argumento que] “sigue otorgando el papel preponderante al ejercicio de la observación como la función principal que satisfacen los objetos diseñados. Más aún, lo que le interesa es lo que está, casi literalmente, dentro del marco, y no a su alrededor o detrás de él. No menciona la idea de que dichos objetos también cumplen una función en el espacio, en la circulación, en la reproducción individual o colectiva, en las aspiraciones o en la memoria.” (Julier, [2008] 2010, p. 25-26).

Plantea que por la naturaleza de la acción de diseño, más vinculada a la estructuración de sistemas de encuentro entre el mundo visual y el material, y por ende, más vinculada también a entornos y contextos, estos enfoques son incapaces de contribuir de forma sustancial a su estudio y cabal comprensión. “En las nuevas condiciones de la Cultura del Diseño, el conocimiento es tan espacial y temporal como visual, y la información se presenta en planos arquitectónicos, en lugar de en limitados espacios de representación de dos dimensiones. Estos procesos son más amplios y complejos de lo que las herramientas de análisis de la Cultura Visual pueden abarcar” (Julier, [2008] 2010, p. 27).

Para el autor entre el enfoque de ambos campos, a pesar de haber un terreno común donde se piensan y dirimen valores tales como ‘lo cotidiano’, ‘lo cultural’ o ‘lo visual’, y sobre los cuales pareciera haber zonas de coincidencia conceptual, hay también grandes desacuerdos. Es en esos puntos de disidencia y en las supuestas limitaciones de una de las dos disciplinas, donde establece el fundamento legitimante para la existencia de la otra: “una crítica de los enfoques de la Cultura Visual – y su particular visión – ofrece varios puntos de partida para el estudio de la Cultura del Diseño” (Julier, [2008] 2010, p. 23). Sin embargo, tal como el propio autor admite, para determinar esta posición sobre las necesidades y el rol del Diseño en las estructuras del conocimiento contemporáneo parte de “una visión más conservadora” sobre el accionar de los Estudios Visuales (Julier, [2008] 2010, p. 33), por lo que es necesario poner en cuestión y relativizar algunos de sus argumentos donde, entre otros temas diversos, se trata la relación con la imagen.

Como evidencian las numerosas cronologías, revisiones y manuales escritos desde los Estudios Visuales, si hay algo que caracteriza al campo, al menos en sus inicios, es la falta de consenso y perdurabilidad en la determinación del dominio de su objeto de estudio y metodología: la naturaleza de lo que entiende por hecho visual y la forma de abordarlo. Si se quiere comenzar a pensar al Diseño a partir de los alcances y límites de los Estudios

Visuales, éstos no pueden ser reducidos a priori a una simplificación generalizadora. Como refiere el autor, efectivamente los Estudios Visuales surgen en el intersticio de los enfoques tradicionales de la Historia del Arte, y el auge de las perspectivas brindadas por los Estudios Culturales, los Estudios de Comunicación y los Media Studies. Sin embargo, el propio campo no permanece conforme con las definiciones que consideran que, desde dichos márgenes, todas las formas visuales, sin más, son admisibles para sus propios cánones académicos, tal como también sentencia Julier ([2008] 2010, p. 24). Por el contrario, el motor que mueve gran parte de la constante producción de definiciones y giros historiográficos pareciera ser la problematización de afirmaciones de ese estilo y la discusión de su propia extensión.

Julier plantea un escenario donde, por un lado, los Estudios Visuales son restringidos al dominio de la imagen, y por otro, el Diseño, como ámbito signifiante, se asocia al plano de lo inmersivo y la estructuración de entornos, no correspondiéndose completamente con las categorías del primero. El Diseño es presentado como una suerte de pensamiento y accionar contextual que requiere se preste atención a las expresiones materiales y espaciales que rodean y contribuyen al significado, frente a una visión conservadora y esencialista de los Estudios Visuales que sólo se concentra en lo que hay ‘dentro’ de la imagen. Al partir de esta caracterización lo que se simplifica no es únicamente la naturaleza conflictiva y flexible de los Estudios Visuales, sino también, los propios fundamentos para el pensamiento del Diseño; las bases sobre las que se construye la idea de una Cultura del Diseño. Si el Diseño se piensa a partir de una distancia con los Estudios Visuales y como separado del dominio de la imagen, sus propios alcances y límites están condicionados por esta situación: al mismo tiempo que señala una insuficiencia en las perspectivas de los Estudios Visuales también, de manera implícita, se aleja a la imagen de las incumbencias y competencias del Diseño.

Hay en los postulados de Julier una escisión implícita entre el concepto de lo visual y el concepto de imagen que se sostiene en la circunscripción – y limitación – de este último a la idea tradicional de representación bidimensional, lo cual podría pensarse como una contradicción, ya que de esto mismo acusa a los Estudios Visuales. Parece haber en esta actitud una voluntaria omisión sobre los nuevos sentidos que se tejen alrededor de la extensión del término imagen. En reiterados momentos de su argumentación sostiene que como práctica responsable de “modelar la forma y contenido de objetos visuales y materiales que se producen y consumen” (Julier, [2008] 2010, p.29), el Diseño tiene una vinculación directa con la ampliación de los “valores visuales de nuestra sociedad”. Desde esta perspectiva el Diseño estaría involucrado en una transformación de la información visual que, además de convertirse en efímera e inmediata, habría cambiado también la manera en que se manifiesta y materializa.³⁴

Julier postula al Diseño como algo más que la creación de artefactos para usar, leer o mirar. Propone entenderlo más bien como un punto de encuentro y articulación entre diversas prácticas y niveles de información pero, al concentrarse más en las competencias que tradicionalmente se asocian al Diseño Industrial, las prácticas de consumo, el diseño de productos y el branding en su gran variedad de formas, pasa por alto que el Diseño, además de ser táctil y espacial antes que sólo textual o visual, no pierde vinculación con la creación de imágenes. Si bien tiene un rol fundamental en las nuevas condiciones espaciales de la información, no se limita exclusivamente a la creación de entornos de sentido u objetos. La transformación a la que Julier alude parece implicar que se han abandonado las modalidades de representación tradicionales y que, en la ampliación que se lleva a cabo,

³⁴ Para fundamentar esta nueva modalidad de aparición presenta los conceptos de sociedad arquitectónica y cultura tridimensional de Scott Lash.

Este autor establece que en las actuales condiciones de producción, distribución y consumo, la cultura deja de ser una representación circunscripta a una producción concreta que debe ser buscada en un dominio diferenciado para pasar, en su lugar, a tener una existencia y un comportamiento más “tridimensional”; una dimensión que, al estar a nuestro alrededor más que simplemente frente a nosotros, requiere no sólo ser mirada sino también habitada y vivida. Desde esta concepción ‘arquitectónica’, “[l]a cultura deja de ser una pura representación o narración que transmite mensajes. En lugar de ello, la cultura formula, formatea, canaliza, hace circular, contiene y obtiene información” (Julier, [2008] 2010, p.26)

las imágenes no se han integrado a la nueva performance en planos arquitectónicos de información. En su condición de punto de encuentro y medio, de modalidad que posibilita y configura nuevas formaciones culturales, el Diseño establece nuevos comportamientos y propiedades que también afectan a la imagen pero Julier, buscando diferenciarse de la situación anterior, no los considera ni analiza.

Las investigaciones sociológicas de Verónica Devalle (2008; 2009) ofrecen una lectura alternativa sobre el mismo asunto. Allí donde para Julier el problema de la imagen resulta de alguna manera restrictivo y acotado para la consideración del Diseño, para la autora es un punto de inicio necesario comenzar una serie de indagaciones sobre la importancia, la especificidad y los procesos de institucionalización del Diseño Gráfico. Al tiempo que suscribe y retoma el argumento del detrimento de lo verbal en pos de lo visual como uno de los rasgos dominantes del actual escenario cultural, su reposición del Diseño como un factor clave en esta ecuación significa una novedad.

Para la autora, la caída de los grandes relatos de la Modernidad produce una pérdida de densidad y efectividad en lo verbal como lógica representacional dominante, sobre la cual se articulaba y sostenía un determinado modelo de verdad y realidad; rol que pasan a ocupar no cualquier tipo de imágenes sino “las imágenes de producción, circulación y consumo masivo” (Devalle, 2009, p. 15). Este “nuevo registro del mundo” habría significado un desafío para el arsenal crítico de las ciencias sociales que, organizadas hasta ese momento en torno a la discursividad, pasan a enfrentarse a nuevas preguntas sobre la construcción de imaginarios y modelos de diferenciación e identidad basados en la imagen. “Efectivamente, el problema de las imágenes, de los géneros visuales y audiovisuales como prácticas emergentes devenidas hegemónicas dentro de nuestra particular formación sociocultural, ha sido extensamente desarrollado, adjudicándosele ser la característica principal de las transformaciones registradas en el plano simbólico” (Devalle, 2009, p. 16)

Es en el escenario de estas reiteradas narrativas sobre la presencia cotidiana y masiva de imágenes que a Devalle le resulta llamativo que no se preste la suficiente atención al Diseño Gráfico, “a la existencia de todo un cuerpo de saberes y de prácticas que hace que éstas tengan entidad, sean consumidas, apropiadas, circulen, se renueven o pierdan vigencia” (Devalle, 2009, p. 16). La mayor parte de los estudios y discursos provenientes de las ciencias sociales, y más específicamente de la sociología de la cultura, hacen hincapié en el surgimiento de un modelo que “prioriza lo visible sobre lo argumentable” o bien se centran en la circulación, el consumo y las características sociales de este fenómeno, dejando de lado, ambas alternativas, a las distintas modalidades de producción de imágenes donde, entre otras prácticas, el Diseño Gráfico tendría un rol protagónico.³⁵ En este escenario de reflexión la imagen aparece mayormente como “como un punto de partida, un lugar desde donde analizar los ‘nuevos imaginarios de la época’, sin considerar en muchos casos las inflexiones y las riquezas que [...] presenta el Diseño Gráfico en tanto modalidad de producción de lo visible” (Devalle, 2009, p.32). Con una mirada enfocada en el desarrollo y la consolidación del Diseño Gráfico en Argentina, la autora realiza una caracterización sobre el comportamiento y la significancia del Diseño en distintos ámbitos que podría traspolarse también, con diferencias de escala e intensidad, a nivel global:

“El Diseño Gráfico (DG) y su campo de acción – la comunicación visual – han tenido en los últimos años en nuestro país un crecimiento significativo, coincidente con su expansión mundial. El aspecto más nítido de este fenómeno se relaciona con su ubicuidad y visibilidad: la invasión de “diseños” en la vía pública, la presencia fuerte de la gráfica en

35 Propone una suerte de relación circular entre el Diseño y su contexto donde, por un lado, el creciente desarrollo de la disciplina sería uno de los rasgos sobresalientes de las lógicas de la sociedad capitalista post-industrial inundada de producciones visuales y, al mismo tiempo, el éxito de este tipo de funcionamiento social estaría profundamente vinculado con el surgimiento y establecimiento del Diseño; un status que oscila entre la causa y el síntoma.

los medios masivos de comunicación (visuales y audiovisuales), la eclosión del diseño de imágenes corporativas con la llegada de las empresas multinacionales a la Argentina – ofertando una serie de productos y servicios novedosos ligados al recambio de la imagen-, el estatuto público y la importancia asignada al Diseño Gráfico desde los organismos gubernamentales y, finalmente, el crecimiento extraordinario de las carreras de Diseño Gráfico en el ámbito universitario” (Devalle, 2009, p. 31)

Devalle considera que, por el crecimiento sostenido, el involucramiento transversal en la cultura actual y el trabajo directo sobre la dimensión semántica de los mensajes visuales, el Diseño Gráfico se ha convertido en un mecanismo dominante que interviene activamente en la producción material y efectiva de esta hegemonía de lo visible. “Marquesinas, folletería, publicidad, revistas, gráfica televisiva, cinética, animada, se fueron instalando cotidianamente al punto de desplazar en el imaginario social la clásica referencia a la ilustración y el dibujo por el diseño de imagen” (Devalle, 2008, p. 47) A pesar de la tendencia a desatender su influencia y accionar, el Diseño no sería simplemente una dimensión de estudio más para abordar la configuración del escenario contemporáneo y el fenómeno de la masividad de imágenes, sino uno de los fundamentos de su existencia, tal como refiere en la observación de que en la llamada ‘era de la imagen’ “toda imagen es, en mayor o menor medida, una imagen diseñada” (Devalle, 2009, p.16).

Sin embargo, este “flagrante olvido”, como llama Devalle a la generalizada omisión del Diseño, tendría su contrapartida también hacia el interior de la propia disciplina, que no ofrece una mirada clara y definida sobre su involucramiento y participación en esta transformación social. “Sorprendentemente, pude advertir que los análisis más usuales sobre las nuevas marcas, el protagonismo del Diseño Gráfico y la reconversión cultural de la sociedad – deudora del culto a la imagen – se detenían en los procesos formales y técnicos de la producción de las piezas del DG o a lo sumo hacían referencia a la comunión entre el diseño de la comunicación de las empresas y las herramientas que ofrecía la gráfica” (Devalle, 2009, p. 17) Atravesado por una disyuntiva fundacional entre su “ser artístico” y su “ser proyectual”, entre los procesos formales y los procesos técnicos, la teoría y la historia del Diseño Gráfico tienden a permanecer organizadas, en términos generales, alrededor de sus objetos, producciones y medios técnicos, sin ofrecer una mirada crítica sobre el tipo de prácticas y discursos que habilita y le son específicos, por fuera del contexto específico de uso y de las lógicas y prácticas internas de la disciplina.

“[...] desde el mismo campo proyectual – particularmente los trabajos provenientes de la Arquitectura y el Diseño Gráfico –, las líneas de reflexión se han limitado, en la mayoría de los casos, a análisis de tipo morfológico y funcional sustentados exclusivamente en criterios que se consideran válidos en el interior de estos campos (la Teoría Proyectual, los clásicos parámetros de la Buena Forma, la asimilación de corrientes críticas respecto de esta última), lo cual nos invita a reflexionar sobre la distancia existente entre los criterios disciplinarios y la amplia vigencia y relevancia del Diseño Gráfico en la vida social. Contamos así con un agudo divorcio entre los modos de creación de los productos del Diseño Gráfico y la significación sociocultural de los mismos” (Devalle, 2009, p.32-33).

A partir de “un contextualismo que diluye singularidades, o bien, de un esencialismo que confina el carácter distintivo del Diseño Gráfico a su ‘ser proyecto’ y confirma, en el mismo gesto, el carácter universal y eternamente válido de la – así llamada – ‘proyectualidad’” (Devalle, 2009, p.36) se atenta contra la posibilidad de discernir sobre el rol y la especificidad del Diseño como práctica emergente que deviene en modalidad

cultural dominante. Contrario a las tendencias que reducen al Diseño al dominio de lo factual o que lo posicionan al margen de los movimientos económicos, sociales, políticos y culturales, considerarlo impulsor y centro de las transformaciones en el imaginario social hegemónico implica que procesos y conceptos que se pensaban como independientes pasen a entenderse como integrados. Desde esta perspectiva, no se trataría de que simplemente se está frente a un orden simbólico organizado alrededor de cualquier tipo de imagen, una ‘imagen’ sin más y como categoría general, sino, más bien, de que estamos ante una era de imágenes diseñadas y proyectuales; imágenes que tienen como rasgo diferencial su capacidad de ser reproducidas, reproductibles y diseminadas masivamente. Tal situación merece, en palabras de Devalle, un campo teórico y crítico de indagación que permita entender el funcionamiento a la par de su especificidad, sorteando las dificultades de los marcos teóricos y del “carácter autoconfirmativo” de la sociología de la cultura y las teorías proyectuales con las que se ha abordado la cuestión. Tomar a la imagen o al diseño como “un orden natural, un reinado natural o simbólico ya constituido” habría llevado a que no se discutan los presupuestos de su accionar y, por tanto, no se indaguen sus particularidades.

Estas falencias en el abordaje llevan a Devalle a considerar que en el Diseño ciertos conceptos están naturalizados, como podría suceder con el caso concreto de la conceptualización y relación con la imagen. La no problematización no sería sinónimo de inexistencia, sino, evidencia de una sedimentación de sentido que se presenta como natural y sin conceptos y que, por tal, demanda estudio. Desde la perspectiva del análisis cultural y de la semiótica de la cultura, Devalle propone entonces indagar y desentrañar estos procedimientos y conceptos propios del campo, entendiéndolo como una práctica cultural diferenciada y socialmente reconocida, “aquella que prioriza temáticamente a la imagen y tramita modelos visuales de identificación, patrones de gustos y fenómenos masivos de adscripción afectiva a determinados productos” (Devalle, 2009, p.20). Sin embargo, su investigación socio-semiótica se centra en la reposición de acontecimientos históricos, entendidos como “umbral de formulación de problemas teóricos”, que, primero en Europa y luego en Argentina, hacen que las preocupaciones sobre el territorio de la gráfica ganen presencia y deriven en la consolidación del Diseño Gráfico como campo autónomo. Con esta intención relega a la mirada sobre la relación con la imagen a un momento más introductorio de su investigación que fundamenta la importancia y la necesidad de estudio del surgimiento del campo.

Cabe destacar una tercer postura en una corriente de estudios que, siendo afín con la noción de Cultura Visual y reconociendo una filiación con algunas de las corrientes más actuales de la Historia del Arte, dedica sus investigaciones a prácticas y producciones que podrían considerarse como antecedentes del Diseño Gráfico y, por tal, son sensibles a sus particulares modos de construir sentido: los estudios organizados alrededor de la familia de conceptos Cultura Escrita, Cultura Impres y Cultura Gráfica. Desde una intersección entre los estudios de la imagen, la Historia del Libro y la Historia del Diseño, estas perspectivas no trabajan estrictamente desde el interior del Diseño Gráfico en sí mismo, sino más bien desde su vecindad, ya que mayormente se ocupan de procesos o acontecimientos de la producción visual que son anteriores a su consolidación y reconocimiento como disciplina y campo profesional. Es justamente a partir de la problematización de los límites históricos de los comienzos del Diseño³⁶ que detectan prácticas y un corpus de producciones que anticipan las lógicas de sentido del campo y permiten delinear un territorio de estudio propio e intermedio. Un territorio que es abordado a partir de tres construcciones conceptuales que, aunque relacionadas e imbricadas unas con otras, se refieren y se ocupan

³⁶ Cuestión que se tratará en detalle en el capítulo 6 de la presente investigación.

de segmentos diferenciados de temas y producciones, de las cuales resultarán relevantes para esta indagación entre imagen y Diseño dos de ellas: las perspectivas de la Cultura Impresa y la Cultura Gráfica.

El concepto Cultura Impresa surge como una derivación de los postulados previos de la Cultura Escrita³⁷ para singularizar, de entre el total de las producciones escritas, al corpus de objetos que son resultado de procesos de reproducción técnica y para señalar la inflexión que, a partir de la imprenta de Gutenberg, genera la multiplicación y difusión masiva de impresos en diferentes ámbitos de la vida política, social, cultural, educativa, científica y comercial (Szir, 2009). Roger Chartier señala que el descubrimiento y empleo extendido de la tecnología de la imprenta se verificó en todos los ámbitos de la vida social, tanto privada como pública y política como espiritual. La densa presencia de todo tipo de objetos impresos, en una gran variedad de formatos, soportes y funciones, sumado a la consolidación de los nuevos medios de comunicación y difusión que de ellos dependían, conformaron el paisaje familiar y la realidad cotidiana de la sociedad occidental (Chartier, 1987). Una transformación que si bien comienza de manera lenta y progresiva a partir del Siglo XV con la aparición del sistema gutenbergiano, se consolida definitivamente a lo largo del 1800, como describe Szir: “si bien el impreso nunca se había limitado a libros, se produjo a partir del Siglo XIX una explosión de nuevos objetos que abarcó productos más efímeros pero que se establecieron en forma durable en las prácticas de consumo y apropiación por parte de los diversos públicos, como diarios, periódicos, mapas, noticias, afiches, panfletos, impresos comerciales” (Szir, 2009, p. 341) Uno de los ejes de investigación de la Cultura Impresa es el rol del impreso como medio de conservación y sociabilización de ideas, especialmente en relación a la vida en las ciudades y el proceso de modernización; “el modo en que la letra impresa asistió materialmente a distintos fenómenos que demandaron difusión, reglamentación y simbolización (Szir, 2016A, p.16), como fueron el asentamiento e institucionalización del Estado, el desarrollo de la escolaridad, la industrialización y el crecimiento comercial.

Dentro de este interés por lo escrito y lo impreso, la imagen como habitante y elemento estructurador de la página y el campo visual ha recibido un tratamiento particular. Como se refleja en las revisiones que hacen estos abordajes, en las distintas etapas de la historia de la Cultura Escrita, la imagen y el texto se han relacionado de formas diferentes de acuerdo a las posibilidades técnicas de producción y reproducción y a los cambios en las valoraciones sobre su rol y utilidad en la comunicación y transmisión de información. Separada del texto o como un complemento, imposibilitada de compartir el mismo espacio de impresión que el escrito o fusionándose con él para convertirlo en letra ilustrada, considerada como indispensable por su función didáctica o calificada como ornamento que compite y desvía la atención del contenido, el lugar de la imagen ha sido siempre variable; un continente de problemáticas propias.³⁸ Justamente a partir de uno de esos estados de relación se delinea el concepto de Cultura Gráfica, el tercer eje en torno al cual se organizan estas investigaciones y cuyos alcances resultan particularmente relevantes para este trabajo.

Szir define a la Cultura Gráfica como la convergencia de la Cultura Impresa con la imagen multiplicada producto de los procedimientos de impresión que se dan en el siglo XIX. Si bien las imágenes estuvieron presentes desde los inicios de la imprenta, mediante la xilografía y el huecogrado adquieren en este período un carácter diferencial gracias a que con la implementación de la litografía y el fotograbado se posibilitaron nuevas interacciones con el texto y se multiplicaron las aplicaciones de impresos ilustrados, efímeros en la mayoría de los casos, de carácter masivo y presentes en diferentes esferas sociales.

³⁷ La perspectiva de estudio centrada en la Cultura Escrita, entendida desde la mirada de Armando Petrucci (1999), implica un estudio morfológico de los testimonios escritos, cualesquiera sean sus modalidades de aparición, con la finalidad de reconstruir las lógicas y razones que guiaron tanto su producción como su posterior uso y apropiación por parte de los lectores. Una historia simultánea sobre la producción de escritos, sobre las normas, valoraciones y usos de la escritura y sobre las maneras de leer. “Contra una definición puramente semántica del texto... conviene tener en cuenta que las formas producen sentido y que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura. Toda historia de las prácticas de lectura es, pues, necesariamente una historia de los objetos escritos y de las palabras lectoras” (Cavallio y Chartier [1997] 2011; p.26)

³⁸ Como señala Szir “[d]esde una perspectiva histórica, la asociación entre imagen y texto fue a menudo problemáticas ya que las tecnologías que han sido apropiadas para imprimir palabras han sido, durante siglos, diferentes a las que se utilizaba para imprimir imágenes” (Szir, 2009, p. 339-340), de lo que se desprende una determinación tecnológica constitutiva para las existencia de la imagen dentro de las lógicas de lo impreso.

Desde el abordaje de la Cultura Gráfica sería necesario distinguir a las imágenes que tienen una existencia múltiple, y se vinculan a los usos y experiencias que se le dan en el contexto social mencionado, del resto de las producciones visuales anteriores, una distinción que quedaría cristalizada a través de la categoría ‘imagen impresa’. La imagen entendida como “grabado industrial”, como el resultado de un procedimiento mecánico o electrónico de reproducción, adquiere un status particular por su capacidad de circulación y recepción masivas, ignorando con esto el valor de unicidad y original propios de las imágenes pertenecientes a los géneros tradicionales del Arte, pero también por su capacidad de ser fácilmente manipulable y apropiable al presentarse generalmente en materiales y soportes flexibles, por servir a múltiples usos por fuera de exclusiva contemplación estética, por el grado de intimidad, cotidianidad y proximidad que su formato invita a establecer y, principalmente, por estar siempre ligada a lo escrito de alguna manera (Szir, 2009) Hablar de Cultura Gráfica no es referirse a lo escrito o a lo impreso como una generalidad, sino mas bien, es hacer referencia y explicitar un grado y estado particular de superposición entre texto e imagen que se da en estos objetos con fines satíricos, informativos, estadísticos, científicos, documentales o decorativos. Este “interdependencia”, como la llama Szir, “inscribe la comprensión de la imagen impresa entre las materialidades y los discursos, las representaciones, los modos visuales y textuales, vinculando al objeto a dos mundos ligados pero singulares, el de las artes visuales y el de la cultura del libro” (Szir, 2009, p. 340) Sin embargo, tal como también detalla la autora, la imagen impresa como objeto de estudio no sólo no ha recibido un tratamiento conjunto desde estas dos áreas, un tratamiento interdisciplinar, sino que ni siquiera ha ocupado un lugar protagónico en la agenda de investigación de cada una de ellas por separado. Teniendo un lugar más bien marginal, en los enfoques tradicionales de la Historia del Arte previos a la renovación planteada por la aparición de la noción de Cultura Visual, se prestó atención casi exclusivamente a objetos más canónicos, mientras que en la Historia del Libro se le dedicó un lugar secundario “presumiblemente por razones de límites metodológicos y de competencias disciplinares” (Szir, 2009, p.340) Desde el reconocimiento de estos sesgos, la Cultura Gráfica recuperaría las herramientas y aportes de cada una de las disciplinas para abordar a la imagen impresa teniendo en cuenta los sentidos históricos y culturales de su iconografía, la singularidad de sus soportes y las prácticas de consumo que acompañan o discuten los usos para los que fueron producidas.

A partir de estos conceptos se desarrollan una serie de investigaciones que, aun sin proponerse de manera sistemática la diferenciación disciplinar, en su accionar conjunto delimitan una zona temática propia y particular. Esta delimitación se verifica tanto en el tratamiento de procesos históricos generales y de amplio alcance, como son por ejemplo el análisis de la circulación de la palabra escrita entre la invención de la imprenta y la consolidación del circuito editorial de publicaciones (Chartier, 2015) o el armado de cronologías y periodizaciones sobre la relación entre los textos y las practicas de escritura y lectura desde la Antigüedad clásica hasta finales del siglo XX (Cavallo y Chartier, [1997] 2011; Lyons, [2010] 2012), como en la aplicación de los enfoques a casos particulares y locales, como sucede en la variedad de estudios que se ocupan de investigar el rol de la imagen impresa en la construcción de la identidad y la Cultura Visual de la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, incluyéndose en estas miradas revisiones sobre dispositivos visuales de identificación política y publicaciones periódicas e ilustradas de distinta índole (Malosetti Costa y Gené, 2013), el vínculo entre la imagen y la constitución simbólica del territorio geopolítico a partir de la producción cartográfica (Szir, 2016B), la estadística (Bonelli Zapata, 2016), la circulación de tarjetas postales (Farkas, 2016) o la aparición de los primeros talleres y oficios gráficos, y con ellos de las prácticas de impresión señaladas como una suerte de proto-diseño gráfico (Gergich, 2016).

Las premisas que dirigen estas investigaciones son relevantes para este trabajo porque en su interés por la articulación entre la materialidad del texto, el sentido y la significancia sociocultural se recupera el valor de las modalidades de presentación, prestándose atención con esto a gestos y prácticas anticipatorias del Diseño Gráfico. Sin embargo es este mismo carácter de anticipación y antecedente lo que señala una limitación respecto al hacer propio de este campo ya que usualmente no llegan a ocuparse plenamente de discursos y problemáticas del Diseño más allá de los que se plantean en esta constelación de acontecimientos anteriores a su consolidación. A pesar de que existe la certeza de que en el contexto de los siglos XVIII y XIX surgen nuevos tipos de imágenes, que además tienen un rol diferencial respecto a las imágenes de períodos anteriores, no llega a elaborarse la trayectoria que éstas terminan teniendo en la formación de un campo que capitaliza sus nuevas funciones y características. Los aportes metodológicos de estas perspectivas, la importancia que se le otorga a las particularidades gráficas de los objetos en relación a la cultura que los contiene y formatea, la mirada sobre las condiciones de producción, circulación y consumo, la dialéctica entre los procesos intelectuales y las posibilidades materiales y tecnológicas de la época, el apercibimiento sobre una formación profesional específica en el terreno de la ilustración gráfica y la conformación de un área de acción que tiene “sus propias reglas respecto al campo artístico pero al mismo tiempo interactúa con él” (Szir, 2016A, p. 19), son todos ejes valiosos para reflexionar sobre las modalidades del hacer gráfico, sus actores sociales y el “entramado de saberes técnicos y tradiciones estéticas” que dejan su huella sobre todo el conjunto de objetos que escapa al canon de las artes mayores. Sin embargo, la perspectiva historicista y el recorte sobre producciones realizadas mayormente antes del Siglo XX dejan por fuera las competencias del Diseño Gráfico como campo y disciplina autónoma desde un punto de vista histórico. Y si bien en los últimos años existen propuestas que han ampliado las perspectivas iniciales al ocuparse específicamente de cuestiones relativas a la materialidad, los soportes, los procesos de edición y la relación morfológica entre imagen y texto, lo cual genera un acercamiento a los discursos próximos a la formalización del Diseño, éstos aún no son temas dominantes en las agendas de investigación de la Cultura Gráfica o la Historia del Libro.

Allí donde Julier omite y resta valor, y donde Devalle señala una relación directa con el Diseño pero no profundiza, los estudios de la Cultura Gráfica ofrecen una investigación concreta sobre un tipo puntual de imágenes, prácticas y discursos de los que el hacer del Diseño Gráfico es de algún modo deudor. A pesar de que se repone una mirada sobre las condiciones de producción – comúnmente ausente en las nuevas disciplinas organizadas en torno a los giros hacia la imagen – éstas tienden a estar dominadas por una mirada socio-histórica de condiciones que aún no llegan a ser completamente las del Diseño Gráfico tal como se lo entiende en su concepción actual.

De forma complementaria a esta perspectiva, pero esta vez sí desde una mirada organizada en torno al Diseño Gráfico, resulta interesante traer a escena el abordaje de Enrique Longinotti (2008) en un artículo donde trabaja sobre un conjunto de objetos de estudio similares – libros impresos antiguos – ya que allí se destaca cómo cierto tipo de imágenes, por formar parte y ser miradas específicamente como acciones gráficas y desde una mirada sensible a las acciones del campo, adquieren valencias distintivas. A partir de este pensamiento centrado en las lógicas de lo gráfico, se abre la posibilidad a otro tipo de lecturas que completan el escenario presentado por las investigaciones de la Cultura Gráfica sobre las imágenes.

En contraste con la lógica historicista predominante en los enfoques de la Cultura Impresa, la Cultura Escrita y, claro, la Historia del Libro, Longinotti retoma postulados de Zielinski, a quien le adjudica el trazado de un itinerario menos lineal de algunos momentos de la tecnificación del ver y el oír. Expone, así, la posibilidad de desarticular la estratificación en la que suele presentarse el ‘desarrollo histórico de los media’, esa suerte de antecedentes de las producciones del Diseño, y propone recuperar su carácter funcional y técnico, rasgos que muchas veces se ven eclipsados por la atención que se le presta a los entramados ideológico-culturales en los que estos objetos se insertan y que suelen dominar las metodologías investigativas. Se plantea con esto una alternativa a la “mirada pasiva sobre objetos no pasivos” típica de las corrientes más tradicionales de la Historia del Libro; una variante a la versión tipificada, lineal y evolutiva que desatiende la condición de artefactos, las finalidades y los recursos particulares que estos objetos tienen y ponen en escena con su aparición y uso. Y si bien posturas más actuales, como las expuestas anteriormente en el área de la Cultura Gráfica, ya han sabido desandar estas simplificaciones y perspectivas de corte evolucionista, para Longinotti es una constante que en investigaciones sobre producciones vinculadas a la comunicación visual predomine el interés por la significación sociológica de los contenidos, la mirada sobre el involucramiento en las transformaciones sociales, culturales y económicas y la voluntad por consignarles un lugar dentro de largos encadenamientos de innovaciones y genealogías tecnológicas. Todas cuestiones que, si bien están innegablemente involucradas en este tipo de objetos de estudio, terminan diluyendo otro tipo de aspectos, como el factor utilitario o la manera concreta en que estos objetos producen y articulan conocimiento.

De este modo Longinotti propone una perspectiva, que si bien estrictamente no es definida de esta manera en su texto, podría caracterizarse como pragmática y de corte proyectual por enfocarse en el rol técnico y los usos, acciones y transformaciones involucradas en los actos de producción y recepción; una perspectiva operacional centrada en la actuación de los textos y las imágenes en la construcción de sentido y las prácticas lectoras y de visionado que se generan alrededor de estos objetos particulares. La diferencia con las perspectivas anteriormente comentadas podría trazarse en que la mirada se centra más en la disposición y la configuración de los elementos en página, y sus repercusiones en el acto de apropiación, y menos con el contexto en el que estos se consumen. Un acto interpretativo en un potencial tiempo presente-continuo en oposición a miradas que, al intentar insertar a la producción analizada en la trama de eventos históricos, la reconstruyen siempre en tiempo pasado. De manera menos biográfica y más fáctica, en el análisis de un conjunto de objetos que intersecta el corpus típico de la Historia del Libro y de la Cultura Gráfica, Longinotti aborda cuestiones tales como “los aspectos maquínicos, textuales y visuales” de libros impresos en el siglo XV, páginas entendidas como programas e interfaces icónico-textuales y la gráfica como contenedora y disparadora de tiempos performativos, entre otros puntos normalmente ausentes en enfoques tradicionales.

Desde allí se habla de que las imágenes vinculadas a prácticas gráficas, es decir relacionadas a procesos de impresión y a la garantía de estabilidad y fidelidad conferidas por los procesos de reproducción tipográfica, son “imágenes técnicas” en un sentido doble: “como producto (de procedimientos técnicos muy específicos) y como productoras (son la notación y el dispositivo de una performance verbal-óptico)”; imágenes que “superan el rol de exempla para convertirse en una máquina” (Longinotti, 2008, p. 43) Entendidas así, adquirirían, tanto por el modo en que son generadas como percibidas, un status diferencial respecto a otras formas y prácticas culturales ya que habilitan nuevas posibilidades en la difusión del conocimiento e involucran nuevas competencias. La capacidad de transmitir

información visual a través de lo visual, la simultaneidad, interacción y, en ciertos casos, indiferenciación entre texto e imagen, la construcción de un espacio simbólico propio que da lugar a un diálogo entre el “ojo que mira” y el “ojo que lee” y la visualización didáctica de complejas fórmulas y procedimientos, son todas características que Longinotti vincula a este tipo particular de producciones que denomina “imágenes gráficas”. Imágenes que permitirían palpar el corazón mismo de la conciencia del Diseño en occidente. “La imagen gráfica como visualización, como elucidación del continuum textual. Como contraparte, como coprotagonista capaz de producir conocimiento en esta interacción de dos niveles tecnológicos y discursivos, el del texto verbal y el del texto visual” (Longinotti, 2008, p. 45)

Allí donde los postulados de la Cultura Gráfica reconocen un status propio a la imagen impresa y destacan su rol en el desarrollo de un determinado tipo de conciencia visual, aquí, a partir del análisis de imágenes que vehiculizan tratados arquitectura y perspectiva, se suma el reconocimiento de que ante este tipo de imágenes estamos ante un código, un sistema operativo y un idioma de visualización propios e inéditos; no tanto una mirada sobre el medio de producción sino mas bien sobre la producción de un medio. Imágenes para el conocimiento y la comunicación que en su condición de dispositivo participan de una tecnificación del acto de mirar e imaginar. Y si bien ambos enfoques señalan una suerte de partaguas alrededor de la imagen impresa, y desde allí podría comenzar a pensarse vínculos con las incumbencias del Diseño Gráfico, se podrían caracterizar respectivamente como miradas que atienden a lo externo, en tanto se analizan los efectos en el medio social, y a lo interno, al centrarse en los mecanismos con lo que están construidas y las estrategias de recepción que ponen en escena. Una diferencia entre rol social de la imagen y su inserción en una trama de necesidades, demandas y usos que tienen que ver, a su vez, con movimientos sociales, económicos y culturales, y una mirada que profundiza en los cambios morfológicos, constructivos y performáticos que determinados marcos y condiciones de producción producen en la imagen.

Habiendo revisado estas tres posiciones – la Cultura del Diseño de Julier, la investigación socio-semiótica de Devalle y los abordajes de la Cultura Gráfica - respecto al Diseño, la imagen y las metodologías investigativas que se derivan de su relación, cabe delinear algunas conclusiones sobre cada alternativa.

En primer lugar, Julier propone la construcción de un área de estudio que atienda al rol y la importancia del Diseño a partir de la insuficiencia de campos existentes, como son las investigaciones de los Estudios Visuales y las perspectivas sobre la Cultura Visual, a los cuales les adjudica un recorte de ‘lo visual’ centrado únicamente en representaciones bidimensionales aisladas de su contexto. Por esta razón, el Diseño no podría ser considerado una zona más y menor dentro del amplio espectro de la Cultura Visual sino un área independiente y escindida. Si la comparación entre estos campos partiese de nociones más matizadas de los Estudios Visuales, en lugar de hacerlo desde esencialismos y visiones conservadoras como se hace en este caso, se revelarían mayor cantidad de zonas de negociación que de desacuerdo y la fundamentación central perdería parte de su articulación. La presente investigación coincide con Julier en el reconocimiento de la necesidad de estudiar lo propio y específico del Diseño, pero considera una falla metodológica iniciar un estudio de tales características desde compartimentaciones sesgadas.

Un problema de este planteo es que no sólo existen áreas del Diseño que efectivamente trabajan con imágenes, por lo que alguna intersección con el área de los Estudios Visuales

podría caber, sino que además la noción de imagen que le adjudica a los Estudios Visuales es una construcción acotada y restrictiva que el propio campo ya se ha ocupado de rebatir. Aún cuando es posible llegar a cierto consenso respecto a la actitud general y los intereses dominantes en las investigaciones que se inscriben dentro de los Estudios Visuales –la función y la circulación social alrededor de determinados hechos visuales – definir los márgenes de su objeto de estudio es una tarea que se demuestra mas elusiva. La premisa que dirige gran parte de los esfuerzos del campo es analizar su objeto no en términos de su valor estético sino por sus capacidades para definir experiencias visuales teniendo en cuenta los contextos históricos, sociales y culturales específicos en los que se producen. Desde allí es que se da un impulso que lleva a ampliar el repertorio de imágenes que se estudiaban pero también a considerar objetos, prácticas y acontecimientos que, sin contener imágenes en el sentido estricto, son susceptibles de ser analizados en tanto que tales por involucrar al campo de la mirada, la experiencia de la visión y por estar configuradas por cierta idea de lo visual. Desde esta noción ampliada de lo que se entiende por imagen, las competencias y áreas de acción que Julier le adjudica al Diseño no serían automáticamente incompatibles con las preguntas y con los posibles aportes metodológicos de los Estudios Visuales. Desde el punto de vista de una investigación sobre los mecanismos de sentido contemporáneos en su relación con lo visual, puede ser más enriquecedor pensar en intersecciones y en los puntos en los que cada área puede beneficiarse de la otra antes que tomarla como un apéndice, como ocurre en las investigaciones de los distintos estudios de la imagen en su consideración sobre el Diseño, o como algo autónomo o superador, como se sugiere implícitamente en posturas como la de Julier. Sin embargo este trabajo no busca profundizar en la relación entre estos dos campos, asunto pendiente y necesario, sino estudiar la relación entre el Diseño y el concepto imagen, algo menor en Julier o el menos no suficiente.

De poder rebatirse la afirmación que establece que los Estudios Visuales son sólo el dominio de la imagen, se abre la posibilidad de reflexionar también sobre el reverso del argumento que postula que el Diseño debe ser pensado como distanciado del mismo dominio. Desde este punto de vista, se vuelve necesario pensar y problematizar la relación entre imagen y Diseño, en lugar de ignorarla o darla por sentada. Por un lado, y desde una consideración del Diseño como campo general, sin tomar en cuenta las diferentes áreas de especialización, cabría preguntar cuál es el rol de la imagen en las etapas de ideación, bocetado y sketching del proyecto que eventualmente será materializado y en el objeto o acción resultante, donde la configuración visual es uno de los tantos factores determinantes. Por otro lado, y ahora si poniendo el foco en una de las ramas, es necesario preguntar cómo construye sentido una imagen desde el Diseño Gráfico, una disciplina que se asume como encargada de la elaboración de mensajes visuales. ¿Cuáles son las diferentes dimensiones que se revelan y que configuran el sentido de lo que en este campo se ve como imagen? ¿Adquiere el concepto ‘imagen’ una performance particular en las lógicas del Diseño Gráfico? En este punto la investigación de Devalle abrió una alternativa.

Tomando la relación entre imagen y Diseño en el contexto contemporáneo como punto de partida y a la no problematización de este vínculo como una vacancia, la línea argumentativa de la autora propone “[...] analizar el modo de sedimentación de los sentidos que construyen al ‘universo del diseño’ [y] las formas en que se operó y opera esa sedimentación” (Devalle, 2008, p.52). Sin embargo la cuestión de la imagen actúa como una introducción a las problemáticas no investigadas en torno al Diseño, cediendo lugar y no siendo el eje central en su investigación. Devalle lleva adelante una detallada revisión de eventos que suelen reconocerse como hitos significativos para el devenir del Diseño en área autónoma, poniendo la atención en cuestiones tales como la transformación que

produce su irrupción sobre los campos preexistentes, como son el Arte o la Arquitectura, la correlación de esta aparición con eventos políticos, económicos y sociales de escala global y las dinámicas de intercambio y apropiación entre los centros y las periferias culturales, pero no puntualiza en las construcciones teóricas específicas sobre la producción de lo visual y el concepto imagen que entran en escena con estos cambios; una omisión que no sucede por descuido sino porque estos temas exceden los intereses y objetivos investigativos. Pese a esto, la perspectiva planteada deja asentadas las bases, tanto temáticas como metodológicas, para nuevas investigaciones que aporten y participen en el desentramado de esa “sedimentación de sentido” presente detrás de las prácticas propias del universo del Diseño, entre las cuales, y tal como también registra la autora, está la cuestión de la imagen.

Finalmente en la conjunción de enfoques alrededor de la Cultura Impresa y Gráfica se podría establecer que se delinea un punto intermedio entre las posturas de Julier y Devalle. Estas perspectivas se demuestran como un claro ejemplo de cómo, a pesar de no abordarse directamente la cuestión del Diseño Gráfico, es posible repensar a la imagen desde una mirada alternativa al canon de disciplinas como la Historia del Arte o la Estética, atendiendo a las particularidades de toda una amplia familia de producciones, prácticas y actores sociales y reconociendo que éstos demandan sus propias estrategias investigativas. El apereamiento sobre la manera en que, como se enunciaba desde los postulados de la Cultura Escrita e Impresa, la significación de los textos depende de las formas a través de las cuales son recibidos y apropiados por sus lectores es coincidente con la premisa de este trabajo, según la cual en este universo centrado en la palabra escrita y la imagen impresa, la reproducción y las prácticas gráficas, se generan condiciones particulares para la construcción de sentido y la difusión de conocimientos que merecen ser dilucidadas mediante construcciones teóricas específicas.

Si bien el universo discursivo del Diseño se ha ampliado, no abundan las discusiones que tengan en cuenta a la imagen como un tema central o al menos que consideren en profundidad desde el punto de vista en el que se la viene interrogando en el último tiempo. Aún cuando puedan existir más aportes para sumar a estas discusiones, en las tres posturas expuestas se resumen las posiciones paradigmáticas respecto a la relación imagen y Diseño: la idea de una superación y no pertinencia, el reconocimiento de una profunda relación y el abordaje indirecto desde perspectivas vecinas y préstamos disciplinares.

5. Circunscripciones en torno a lo gráfico, el Diseño Gráfico, las teorías de la imagen y la dinámica representación/presentación

Habiendo revisado ambas zonas de reflexión sobre lo visual, las perspectivas centradas en el estudio de la imagen y las organizadas sobre o provenientes del ámbito del diseño, suele predominar la ausencia de un terreno común más allá del señalamiento de diferencias, insuficiencias o incompatibilidades entre ambos. Resulta llamativo que, para desentramar y caracterizar los mecanismos de esta ‘era de lo visual’, ninguno de los dos ámbitos logre delinear un área de acuerdo donde se reconozcan la relevancia y los valores de todo el conjunto de saberes desarrollados por la otra. Ni en la reflexión sobre la naturaleza de lo visible, tan rica en matices y lo suficientemente amplia como para ofrecer múltiples visiones sobre lo que constituye una imagen, ni en los discursos, prácticas y tradiciones de una disciplina tan profundamente vinculada con su producción, como lo es el Diseño Gráfico, pareciera haber espacios para la consideración mutua.

La anterior fórmula académica que discriminaba y jerarquizaba el estudio de lo visual a partir del campo de procedencia y de determinados contextos de uso, parece dar lugar a una metodología que, para diferenciarse, intenta evitar las lecturas dirigidas por las características y lineamientos dictados desde las condiciones de producción, pasando con esto por alto que las producciones analizadas ya forman parte de complejos entramados discursivos y lógicas de sentido que, en muchos casos, se condicen o podrían participar de los nuevos ejes de estudio. En la superposición de objetos de estudio, enfoques y metodologías sobre un mismo núcleo problemático que se da en esta situación, se configura un contexto académico donde, por un lado, todo fenómeno cultural puede ser juzgado desde posiciones muy variadas, y por otro, se exigen constantes negociaciones, alianzas o diferenciaciones entre los campos de estudio que se organizan a su alrededor; aunque la constante, en ambos casos, suele ser una vacancia respecto al Diseño como dimensión signifiicante. Desde la mayor parte de estas perspectivas, la imagen suele ser abordada a partir de la cuestión de sus usos, percepción y existencia en el plano social y, cuando se indaga la cuestión de los mecanismos que utiliza para articular significado, se lo hace tratándola como una categoría general aplicable a todas las modalidades de aparición, subsumiendo las particularidades de éstas, o concentrándose en las características físicas y técnicas de su concreción medial.

De manera recíproca desde el Diseño Gráfico se demuestra una misma actitud ambivalente ya que se verifica que el conjunto de reflexiones sobre la imagen no ha tenido consideración expresa ni profunda en el ámbito profesional, productivo o académico. Hasta hace relativamente poco tiempo el campo parecía estar concentrado en su “ser proyectual”, tal como lo definía Devalle, prestando poca atención a otras dinámicas por fuera de las del hacer mismo y desatendiéndose el destino o la implicancia que tienen muchas de sus producciones una vez que abandonan su zona de actuación directa. No sólo que no se toman en cuenta y en profundidad los desafíos conceptuales que se ofrecen desde las nuevas perspectivas sino que tampoco se ofrece desde las teorizaciones de la disciplina una definición clara ni convenida sobre qué se entiende por imagen desde el punto de vista de sus lógicas productivas. Un cuestión que se demuestra paradójica dado que, por

un lado, el hacer-imagen, o el trabajo con éstas, formaría parte fundamental y constitutiva de sus tareas específicas – lo cual ya implica un pensamiento o una posición sobre el tema – y, por otro, el contacto cotidiano con imágenes está intermediado por su accionar: la mayoría de las imágenes que nos rodean son ‘imágenes diseñadas’, es decir imágenes que son el resultado de algún tipo de proceso de diseño, ya sea desde el punto de vista de su generación o desde algún tipo intervención que facilita su aparición e inserción – su puesta en visibilidad – en un medio.

Hacia el interior del campo existe una suerte de resistencia desde algunos discursos a considerar que el Diseño Gráfico produce imágenes, lo cual se fundamenta mayormente en el anclaje de la extensión de este término al sentido tradicional: imágenes bidimensionales que muestran algún motivo figurativo, dejando por fuera la consideración de otras posibilidades. Al mismo tiempo, esta apreciación del campo contrasta con la percepción social generalizada, que entiende y asocia que el resultado de una acción de Diseño Gráfico no dista mucho de lo que se entiende usualmente como imagen, una imagen más como puede serlo, por ejemplo, la artística. Siguiendo a Mitchell, es en estas disyunciones entre el saber especializado y los discursos naturalizados del habla cotidiana donde se evidencian nudos problemáticos sobre la representación visual que merecen atención.

Un camino posible para empezar a hablar de la imagen en los términos en los que se la discute en campos como los Estudios Visuales, la *Bildwissenschaft* o las nuevas perspectivas de la Historia del Arte, y con ello revisar qué características manifiesta el concepto hacia el interior del Diseño Gráfico, sería hacerle a este campo las preguntas que dirigen la mayor parte de los debates actuales en torno a lo visual: ¿qué es y cómo funciona una imagen? Lo cual llevaría a profundizar la pregunta e indagar ¿cuáles serían las características de una imagen pensada y producida desde el Diseño Gráfico? ¿Existe y en qué radicaría la esencia o el estatuto de *lo gráfico*, la *graficidad* como nivel diferencial de la imagen? ¿Existe un concepto de imagen propio de lo gráfico, una imagen-gráfica?

Siguiendo a Verónica Devalle (2008; 2009) y sus investigaciones sobre la especificidad y el proceso de institucionalización del Diseño Gráfico en Argentina, el hecho de que el campo no exponga un concepto no implica que sea inexistente, sino que éste ha sido naturalizado, invisibilizado y sedimentado tras la dimensión de la práctica. Desde esta perspectiva, se entiende que aunque no haya un concepto de imagen a la vista, existirían de forma implícita distintas teorías de la imagen fundamentando y sustentando el hacer. Para comenzar a desentramar esta situación es necesario establecer algunas pautas y lineamientos sobre dónde comenzar a buscar aquellos componentes que permitirían reconstruir esa mirada y teoría propias del Diseño Gráfico sobre la cuestión de la imagen. Georges Didi-Huberman ([1990] 2010) realiza, en su análisis sobre la naturaleza especular del accionar definicional de la Historia del Arte, una reflexión afín que puede contribuir al establecimiento del terreno de investigación. Determina que la esencia del objeto de estudio de ese campo está dada en la problemática del discurso y el relato histórico; un cierre de lo visible sobre lo legible y el saber inteligible donde la disciplina crea la categoría “arte” a su propia imagen para constituirse ella misma como discurso objetivo. En palabras del autor:

“Todo campo de saber se ha construido imaginándose terminado, <viéndose> poseer totalmente la suma del saber que aún no posee, y para el cual se está constituyendo. Se constituye entonces dedicándose a un ideal. Pero, haciéndolo, puede que dedique su objeto al ideal en cuestión: doblega el objeto a este ideal, lo imagina, lo ve, o más bien, lo prevé –en resumen, lo informa y lo inventa antes de tiempo–” (Didi-Huberman, [1990] 2010, p. 118).

Desde esta consideración se entiende a la Historia del Arte como un orden del discurso que en su acción de rememorar, reconstruir y relatar “funda menos por lo que descubre que por lo que construye” (Didi-Huberman, [2002] 2009, p.17). Tal concepción de la fundación de un campo del saber, que establece como objetivo “hacer justicia a la extrema complejidad de las relaciones y de las determinaciones – o mejor sobredeterminaciones – de las que las imágenes están constituidas, pero también de reformular la especificidad de las relaciones y el trabajo formal del que las imágenes son constitutivas” (Didi-Huberman, [2002] 2009, p.41), lleva a pensar que la propia formación del campo del Diseño Gráfico implicaría una toma de posición sobre aquello que constituye lo irreducible de su objeto de estudio, entre lo que se encontraría, entre otras cuestiones, la definición de lo que se entiende por imagen y los principios que guían su particular visión y actuación sobre la producción de lo visual. Un terreno de preocupaciones y pertinencias que el campo reclama como propio a un escenario en el cual, hasta ese momento, sus tareas eran realizadas por diversos actores que aún no se reconocían como diseñadores y cuyo utillaje conceptual se derivaba de campos preexistentes como el Arte o la Estética. Se desprende que, más allá de las transformaciones y los devenires que experimentó a lo largo del tiempo, habrían en los llamados orígenes o puntos fundantes de la disciplina, conceptos subyacentes que requieren se realice una investigación de corte histórico sobre los hechos que se señalan como hitos significativos y que podrían constituir de algún modo una teoría de la imagen, formas de responder a las preguntas qué es, cómo funciona y qué hace una imagen.

Se propone, en lugar de analizar imágenes y piezas concretas producidas desde el Diseño Gráfico, individualizar y tomar como objeto de estudio a esas distintas teorías de la imagen subyacentes para investigar de qué manera y desde qué perspectivas negocian sentido. Se postulará que la problemática e imprecisión en la relación entre imagen y Diseño Gráfico se retrotrae a discusiones que intervienen en el propio surgimiento del campo. Se entenderá al momento fundacional de cierta idea de imagen en lo gráfico – es decir, de cierta imagen-gráfica – en superposición e inseparable de los procesos constitutivos del Diseño Gráfico como práctica, saber y disciplina específica. Una noción de imagen-gráfica que toma en cuenta de manera estructural las prácticas, experiencias, discursos y teorías dadas en el campo del Diseño Gráfico en la época de su surgimiento.

Partiendo del supuesto que para estudiar la relación entre el concepto imagen y el campo del Diseño Gráfico, las particularidades del primero pueden explicitarse y puntualizarse en coincidencia con los orígenes y procesos constitutivos del segundo, se sostendrá que, además de las razones tradicionalmente historizadas, en el surgimiento del Diseño Gráfico hay implícitas distintas ideas, categorías y desplazamientos de sentido en el terreno de las teorías de la imagen. Conceptualizaciones sobre la imagen que aparecen y entran en conflicto con las anteriores, que se superponen y solapan entre ellas o que señalan vacancias que se intentarían resolver desde la determinación de las incumbencias y competencias del quehacer del campo en ese momento. La hipótesis investigativa es que en la reunión y contraforma de estas conceptualizaciones, en lo que aportan y lo que dejan sin resolver, se configuran las bases desde donde proponer la manera en que se piensa, expone y aprehende la idea de imagen en el Diseño Gráfico.

En paralelo a este objetivo general, que busca contribuir a la teorización y reflexión sobre el concepto imagen en el campo y que implica tareas específicas como organizar las tradiciones y discusiones históricas, identificar en éstas posibles teorías de la imagen y exponer en qué sentido contribuyen para una definición de la imagen-gráfica, se propone también profundizar la comprensión de los mecanismos de sentido de las teorías de la

imagen y su involucramiento en la formación de representaciones. Se indagará la relación entre discurso e imagen, entre lo inteligible y lo visible, y se trabajará sobre el carácter performático de este tipo de teorías en tanto acción representacional que circunscribe el acceso y el sentido de determinadas producciones culturales.

Para evitar caer en lecturas ontológicas este trabajo partirá de la consideración de que la imagen, en lugar de ser un concepto estático con límites definidos o una categoría universal, es una construcción y una categoría siempre variable y permeable al campo y la perspectiva desde donde se la mire; la imagen como resultado de procesos significantes y enmarcamientos simbólicos específicos. Contrario a pensar que la pregunta “¿qué es una imagen?” puede ser respondida de forma definitiva, se propone investigar las distintas maneras en que se ha intentado solucionar esta inquietud en torno al Diseño Gráfico, considerando las diferencias y contrastes en las respuestas como un valor a señalar. Esta indagación propone estudiar las transacciones de sentido entre teorías de la imagen, distinguir los marcos dentro de los cuales se produce sentido y reflexionar sobre lo que separa a los distintos dominios organizados sobre – y en torno a – la imagen. Para abordar esta cuestión, en primer lugar, se presentarán un conjunto de definiciones que, desde un enfoque socio semiótico permiten entender al Diseño Gráfico como una práctica cultural y a su especificidad sobre el concepto de “lo gráfico” como el producto de una construcción discursiva. A continuación, para dilucidar los mecanismos de sentido de las teorías de la imagen se recurrirá a un conjunto de enfoques y conceptos provenientes de la iconología crítica y la crítica filosófica del lenguaje que indagan la relación entre imágenes y palabras. Específicamente para los fines de este análisis resultarán relevantes el concepto de “picture theory”³⁹, desarrollado por W.J.T. Mitchell ([1986] 2016; [1994] 2009; 2005) y el de “figurabilidad” de Louis Marin ([1977] 2015; [1993] 2009), a partir de los cuales se presentará puntualmente la relación entre imagen y teoría. A continuación, y desde la consideración de las teorías de la imagen como un tipo concreto de operación representacional, se expondrán definiciones y tensiones subyacentes en torno al concepto representación, desarrolladas también por Marin y por Roger Chartier ([1994] 2015); una perspectiva sobre la teoría representacional que no suele emparentarse al Diseño.

³⁹ Se decidió destacar y mantener el idioma original en este concepto para, por un lado, diferenciarlo del objeto de estudio de este trabajo, las teorías de la imagen, y, por otro, debido al sentido que Mitchell le da a este término y que no coincide por completo con ninguna palabra en español.

Mitchell usa los conceptos vinculados a la palabra inglesa “picture” para referirse al proceso de transición entre un momento de existencia inmaterial y un momento de existencia material. En español el término imagen funciona tanto para hablar del contenido simbólico como para referirse a su forma material. “Picture theory”, más que una teoría de la imagen sería, desde esta perspectiva, una teoría del hacer imagen.

La elección de un marco teórico atravesado por cuestiones de lenguaje y discurso para discutir lo visual podría ser pensado como un gesto que apunta a, por un lado, proponer una alternativa a la percepción de los giros como rupturas y cambios de lógica rotundos y, por otro, a deslizar la posibilidad de que el Diseño es una dimensión que necesita atender tanto a la palabra como a la imagen. Una elección teórica y metodológica que, a modo de hipótesis en segundo plano, buscará abrir el camino a nuevas interpretaciones al reponer el entendimiento de los giros como continuidades y complementariedades y del Diseño como un ámbito que funciona a partir de la idea de espacio integrativo de otras modalidades de significado.

5.1 – LA DELIMITACIÓN DE LO GRÁFICO COMO TÉRMINO Y DISCURSO

Para comenzar a investigar la circunscripción de lo gráfico como un nivel diferencial de la imagen, desde esta investigación se tomará a esta noción, no únicamente como una propiedad material de determinadas producciones respecto a otras, sino también, y principalmente, como una construcción discursiva a partir de la cual se delimitan dominios y pertenencias. Una primera aproximación a esta cuestión está ya contenida en el ámbito de las discriminaciones terminológicas. Desde el punto de vista del origen de las

palabras ‘imagen’ y ‘gráfico’, sus raíces, derivaciones y filiaciones etimológicas, se constata la delimitación de una diferencia fundamental sobre la cual se establecen relaciones, alcances e involucramientos con problemáticas distintas para cada termino.

Varios autores coinciden en señalar que en el momento en que la tradición occidental, construida en base a miradas intencionadas sobre el reservorio de sentidos que representa la Antigüedad, toma la raíz de la palabra imagen del latín *imago* y la propone como derivada del término griego *eidos* ya hay un primer acto de construcción de sentido determinante (Belting, [2007] 2011; Debray, [1992] 1994; Didi-Huberman, [2000] 2015; Mitchell, [1986] 2016; Waldenfels, [2001] 2011). Sin entrar en la discusión sobre las complejidades y las múltiples implicancias de las interpretaciones y apropiaciones del pensamiento griego, en el *eidos* se condensa la dialéctica entre idea y forma que atraviesa la teoría representacional; la relación entre la verdad y esencia inteligible con la copia material destinada siempre a la imperfección de una ausencia y a la imposibilidad de acceder a la totalidad de la ‘la cosa en sí’. Con este acto de filiación se determina para la imagen un involucramiento directo con la cuestión de la semejanza, las apariencias y la tensión idealista entre el mundo de las ideas y el mundo sensible, que repercute en los posteriores discursos elaborados para organizar áreas del saber, prácticas y valoraciones diversas.⁴⁰

Etimológicamente lo gráfico sigue un camino alternativo. Allí donde *imago*, *eidos*, *eikon* y *eidolon* se vinculan al problema de la mimesis y la imitación, existen una familia de términos griegos que designan un acto de producción de sentido distinto y del cual se derivan las palabras de la gráfica: *graphia* y *graphein* son términos que se asocian a la acción de trazado, la marca y la huella sobre un soporte e incluyen de manera indiferenciada tanto al acto de escribir como al de dibujar. Debray ofrece una revisión sobre los orígenes de las prácticas, los usos y funciones de la imagen donde establece que hasta el surgimiento de los primeros sistemas de notación lineal y de las proto-escrituras fonéticas, hace aproximadamente cuatro mil años, la imagen habría hecho las veces de escritura a través de la elaboración de croquis semánticos, pictogramas y mitogramas. La invención del trazo permanecería subordinada en este contexto a la producción de una información, ya sea ésta una rememoración útil, una enumeración contable o indicación técnica ([1992] 1994, p.186). La palabra *graphia*, aunque posterior, busca dar cuenta de este conjunto de prácticas vinculadas a la elaboración de grafismos y signos que, aún teniendo algún tipo de relación, no estaban determinados enteramente por la cuestión del parecido y funcionaban como herramientas de sentido altamente ritualizadas que demandaban ser descifradas más que contempladas. Un rol y un estadio particular en la historia de la imagen, clave para el desarrollo inicial de las culturas, que queda eclipsado por el subsiguiente lugar que se le asigna a la escritura fonética – una vez que se estabiliza y generaliza – y por la valoración social que se instala sobre la imagen figurativa. Como describe Debray:

“[d]esde que la escritura aparece, tomando sobre sí la mayor parte de la comunicación utilitaria, alivia a la imagen, que desde ese momento pasa a estar disponible para las funciones expresiva y representativa, abierta al parecido. Dicho en pocas palabras: la imagen es la madre del signo, pero el nacimiento del signo escriturístico permite a la imagen vivir plenamente su vida de adulto, separada de la palabra y liberada de las tareas triviales de la comunicación” ([1992] 1994, p.186).

Aunque efectivamente hay en la historia de los conceptos una distinción sobre los alcances, roles y funciones entre la imagen entendida como mimesis o como huella, trazar esa diferencia a partir de la presencia de un acto de comunicación o de expresión puede resultar

⁴⁰ Como señala Debray, aunque el occidente moral sea judeo-cristiano, su imaginario, en cambio, es deudor de la tradición helénica; lo cual quedaría evidenciado, por ejemplo, en la operación mediante la cual las actas de concilios, para la elaboración de la teoría cristiana de la imagen, traducen el *eikon* de la lengua griega asociándolo con la idea de *imago* romana, delimitando a su vez con esto la diferencia entre ídolo e ícono, fundamental para la distinción entre la adoración de una presencia inmediata y la devoción de una realidad divina, interior e invisible, que dirigió las guerras contra la idolatría ([1992] 1994; p.188)

relativo si se considera que ningún tipo de imagen carece de estos aspectos desde sus propias lógicas y expectativas. Una alternativa para entender la distancia entre ambas sin recurrir a esta dicotomía puede estar dada en el hecho que, desde un punto de vista etimológico, lo gráfico parece designar siempre, como característica fundante, la referencia y descripción de un tipo de procedimiento y accionar; un término que involucra en su esencia una operatividad y la descripción de un proceso antes que un resultado. Y si bien la búsqueda de la mimesis implica también sus propias acciones, podría pensarse que no deja de ser una cualidad más emparentada a una expectativa y a una pauta evaluativa sobre la forma resultante; si se quiere, un principio de existencia y legitimidad antes que la descripción de un accionar. Aunque en el último tiempo se han ampliado las consideraciones sobre lo que constituye una imagen, tanto desde el punto de vista teórico como desde el propio hacer artístico, que de la mano de las vanguardias de principios del Siglo XX puso en crisis los parámetros tradicionales de la figuración, esta primer distinción basada en el valor de semejanza frente a la referencia al acto que produce una inscripción, una huella o una información utilitaria, funcionó como principio inicial de diferenciación sobre lo gráfico.

A partir de estos principios se han desarrollado investigaciones y establecido posicionamientos diversos sobre lo que cada una aporta a la construcción de sentido⁴¹, sin embargo, para los fines de esta investigación, atenerse a esta sola distinción no resulta suficiente. Aunque la diferencia entre los términos, sus usos y desusos, denota construcciones de sentido que encubren valoraciones o concepciones intencionadas sobre el lugar de lo gráfico en el campo general de la imagen, ésta, por un lado, es una distinción que tomada únicamente por sí misma y sin marco de referencia puede volverse genérica y, por otro, al remontarse a los inicios de la cultura humana, amplía demasiado el espectro de manifestaciones y prácticas que pueden incluirse. Quedarse con la definición de lo gráfico como lo vinculado a un acto de inscripción o al registro de una huella equipararía prácticas y producciones muy distintas desde el punto de vista socio-cultural, como lo son un grabado artístico, impresos comerciales e industriales o diagramas y sistemas notacionales vinculados tanto a ámbitos especializados como legos. Así como se ha demostrado recientemente, en el terreno de la especulación teórica de la imagen se debe prestar atención a las características que ésta adquiere en el campo en el que actúa y desde donde se la considere, por lo que podría aplicarse el mismo principio respecto a la reflexión sobre las incumbencias de lo gráfico para evitar caer en generalizaciones o en el trazado de dominios muy amplios. Esta primer distinción fundamentada en los sentidos ‘ocultos’ detrás de la palabra, una determinación terminológica general y en algunos sentidos imprecisa, aporta algunos lineamientos pero deja por fuera las particularidades que el término adopta en las construcciones discursivas de campos específicos como el Diseño Gráfico donde, aunque aparezcan algunas de las características contenidas en la etimología original, lo gráfico es apropiado y transformado al cruzarse con condiciones y necesidades socio-históricas particulares.

Un ejemplo sobre un campo que toma esta noción general de lo gráfico y se la apropia inscribiéndola en sus propias lógicas puede encontrarse en el caso de las “artes gráficas”. Este dominio denominado como una de las ‘artes menores’ del campo artístico es una referencia ineludible porque durante mucho capitalizó el uso de la palabra ‘grafico’ para definir un sector particular de la producción visual. Por ‘artes gráficas’ se entiende a todo el conjunto de producciones, prácticas y circuitos de difusión vinculados a “la obra estampada a partir de una matriz, impresa en soporte de papel, editada en una serie o como ‘pruebas artísticas que dan cuenta de los diferentes estadios de desarrollo de la imagen” (Dolinko, 2012, p.24) Pese a estar atravesado por una condición inicial que parece

⁴¹ Para citar un caso, Hans Belting ([2007] 2011) y Bernhard Waldenfels ([2001] 2011), ambos desde un punto de vista fenomenológico y filosófico, coinciden en escenificar esta diferencia a través de las figuras del reflejo y sombra, para el caso de la imagen que sigue las lógicas de la similitud, o como una huella, cuando ésta es atravesada, en cambio, por las pautas de la presentificación; asociando a cada una a medios como el cine y la foto o a las artes gráficas, respectivamente. Dependiendo de la modalidad se analiza como la imagen habilita comportamientos e interpretaciones diferenciadas.

contradictoria respecto a los parámetros tradicionales del Arte – la existencia de obras múltiples en contraste con el valor de unicidad – y de circular en ámbitos propios y tener funciones diferenciadas – como la difusión y popularización del Arte, la participación en el mercado cultural ampliado de las galerías, ser soporte de mensajes políticos o acompañar textos literarios – esta especialidad del Arte aún permanece atravesada por algunos valores y parámetros de la artísticidad. La necesidad de una firma como marca de autenticidad, la numeración de las tiradas como código de unicidad ampliada, la exhibición de obras en museos o galerías y la noción de ‘original múltiple’ como intento de dotar a la matriz de reproducción del estatus de obra original, son todas estrategias para anclar y recuperar algunos de los principios de legitimidad del Arte. Lo gráfico, en ese sentido inicial de huella o inscripción sobre un soporte, se manifiesta a través del uso de técnicas como la xilografía, la litografía o distintos tipos de grabados sobre metales, pero al cruzárselo con estas lógicas propias de lo artístico adquiere matices que lo convierten en un concepto nuevo; un híbrido que requiere se lo estudie bajo las particularidades de este contexto de producción y recepción.⁴² Entendiendo entonces a lo gráfico como vinculado a cuestiones discursivas, antes que sólo a una cualidad material y procedimental o a una categoría nominal, Verónica Devalle ofrece una serie de consideraciones que, desde una perspectiva sociológica y con sentidos foucaultianos, permiten trabajar sobre la particular delimitación discursiva que el campo del Diseño Gráfico realiza sobre este dominio.

La autora, en su obra *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)* (2009), asume la tarea de buscar y formular las herramientas necesarias para comenzar a entender las características de un campo que percibe como emergente y dominante en el contexto actual y que, hasta ese momento, no había sido abordado críticamente a través del discernimiento de sus lógicas propias. Para trabajar sobre esta cuestión ofrece una serie de perspectivas sobre “lo gráfico”, las “prácticas gráficas” y la “graficidad” que, para los fines de este trabajo, resultan valiosas en tanto que, por un lado, ayudan a comprender las características del campo donde se pretenden rastrear conceptualizaciones sobre la imagen en términos de discurso y, por otro, permiten establecer lineamientos con los que delimitar y discriminar, dentro un sector plural de prácticas y producciones, aquellas que sería pertinente considerar como parte del Diseño Gráfico.

Propone entender al Diseño Gráfico, antes que nada, como una práctica cultural en diálogo con la sociedad que la contiene y estructurada por un principio de organización autónomo: el “valor gráfico”, un área diferencial de la producción de sentido. Desde allí se plantea que lo propio de esta disciplina, y de este principio, es en parte el resultado de un trabajo de diferenciación en la dimensión discursiva.

“El pensar el Diseño como indisociable de instituciones, prácticas y discursos inscriptos en una determinada formación cultural permite comprender la aparición, en el mundo de la gráfica en particular y de la producción de imágenes en general, de un área específica de problemas, así como también de respuestas específicas a estos, que se articulan al momento de generar una dinámica autónoma de funcionamiento y validación” (Devalle, 2009, p.55).

Comienza su investigación señalando que el campo del Diseño se encuentra poco teorizado en términos formales, lo cual no debe interpretarse como que se parte de un vacío conceptual o de una ausencia absoluta. “Los conceptos sobre lo pertinente y lo no pertinente, lo ajustado a los parámetros de la disciplina y lo externo, están presentes, sólo que [...] muchas veces no están donde se los busca” (Devalle, 2009, p.41). Las bases conceptuales para pensar y entender la Diseño se encontrarían, desde su perspectiva, tanto a la vista

⁴² Silvia Dolinko en *Arte Plural*. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973 (2012) ofrece un profundo análisis sobre las particularidades de esta rama de la producción artística en su investigación sobre el proceso de cambio y renovación que experimenta la disciplina durante la década de los sesenta en Argentina.

La obra no sólo tiene un valor comparativo destacable por señalar un proceso de cambio coincidente con el momento en que comienza a consolidarse el Diseño en nuestro país, sino porque al ocuparse de un sector que comparte algunas características del Diseño Gráfico como lógica productiva de imágenes, también hace referencias a nociones como ‘imagen gráfica’ y ‘discurso gráfico’ para abordar su objeto de estudio. La autora especifica que, “dado que gráfica es un término que implica un amplio espectro de imágenes – abarcando por ejemplo tanto las xilografías como los impresos industriales en publicaciones o afiches –” decidió utilizar tanto el término ‘grabado’ como ‘obra gráfica’ para referirse a la obra artística impresa y diferenciarse, así, de otros tipos de campos y producciones (Dolinko, 2012, p.22)

en los discursos inherentes como latentes en las acciones que el campo lleva a cabo; en la teoría reconocible como en la teoría detrás de la práctica diaria. La problemática radicaría en que las miradas sobre la disciplina han tendido a enfocarse en su carácter instrumental o fáctico y, en el caso de reconocerse construcciones teóricas, éstas permanecen como preceptos incuestionados. Si bien la autora lleva adelante su investigación concentrándose en las características del Diseño Gráfico a nivel local⁴³, establece que éste responde a una tendencia general que se replica en mayor o menor medida en otros contextos y apunta, como una coincidencia recurrente en todos ellos, que en los análisis existentes suele predominar el estudio de los productos de la gráfica – delineándose con ello una historia de las producciones – o el estudio de transformaciones técnicas y los procesos materiales – dando lugar a una historia de las técnicas.⁴⁴ Bajo estas circunstancias parece permanecer como un hecho natural que las características del Diseño Gráfico, y con ello las teorías que articulan sus sentidos, quedarían resumidas y reflejadas en los alcances de estos dos enfoques. La autora considera que el precepto de lo tecnológico – sus procedimientos pero también sus resultados – como hecho constitutivo y suficiente para definir la especificidad y funcionamiento del Diseño no sería algo evidente en sí mismo y que la atención que se le ha prestado eclipsó otras dimensiones igual de determinantes.

“[...] en el espacio del Diseño poco se ha hecho por pasar de una historia de las cosas a una historia que interroge los modos de producción – en el sentido más amplio del término – de las “cosas”. En estos modos de producción se encuentran, desde ya, las prácticas discursivas que regulan el sentido de las cosas” (Devalle, 2009, p.41).

Desde esta perspectiva lo problemático y necesario consistiría en reponer el “campo de visión” que habilita la aparición de ciertos objetos antes que sólo señalar su surgimiento, contextualizando y ordenándolos en una cronología junto a otras producciones. Con ‘campo de visión’ la autora se refiere al espacio de sentido donde un conjunto de prácticas son regladas por un dispositivo discursivo, en el sentido foucaultiano, y donde no sólo podemos encontrar objetos, tal como se hace desde las perspectivas tradicionales, sino también a los sujetos que los miran y les dan un significado. “Se trata de ver la mirada, esto es: salir del vínculo idealista entre sujeto y objeto, para considerar al sujeto que mira, situado históricamente; y al vínculo entre sujeto y objeto dialécticamente” (Devalle, 2009, p.42). A partir de esta premisa comienza una indagación sobre las características del campo de visión que permite el surgimiento de un conjunto de prácticas denominadas diseño y sobre las “condiciones de disponibilidad” – recuperando un concepto de Humberto Eco – que permite que emerjan estos objetos y las miradas que a ellos se vinculan.

Para Devalle en el Diseño habría un principio regulador, un ‘plus’ como lo llama, que habilitaría la existencia del campo como un dominio autónomo y como conjunto de saberes y prácticas diferenciadas que no se reducen a una condición instrumental, material o tecnológica. Este principio regulador funciona sobre la superficie de una construcción discursiva y permite considerar la emergencia de un nuevo dominio visual: el saber-hacer del Diseño Gráfico. “Un saber-hacer específico, disciplinario y profesional, [...] producto de una concepción sobre la producción de objetos y de imágenes nacida al calor de la Modernidad” (Devalle, 2009, p.45). Sumado a la consideración del campo como práctica cultural en abierto diálogo con la sociedad que le da sentido, establece que este principio surge articulado por mecanismos de diferenciación discursiva. “[...] un momento determinado en el que algo que hasta ese momento se encontraba inscripto en una familia más amplia de fenómenos correferenciales [...] deviene un universo de referencia en sí – con sus propios movimientos, sus modalidades legitimantes, sus valores y funciones –” (Devalle, 2009, p.97).

⁴³ Devalle establece que su mirada se centra en la concepción y consolidación del Diseño Gráfico en la Argentina tomando como eje principal de análisis su situación académica en el contexto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Establece que allí, el proceso histórico que da origen a la carrera universitaria y a la tradición sobre la que se sostiene, tiene una vinculación profunda y directa con la idea de proyectualidad en el sentido racionalista moderno. Desde esa perspectiva articulada sobre una visión instrumentalista, racional y holística, “lo gráfico, lo industrial y lo habitacional, constituyen una suerte de familia ampliada (Devalle, 2009; p.52), razón por la cual el Diseño Gráfico se encontraría naturalmente vinculado a la Arquitectura y el Diseño Industrial. Concebido de esta manera, sería una especialidad enfocada en la comunicación visual y el trabajo semiótico del material visual/textual.

Señala que esta filiación no debe tomarse como una norma, mencionando como ejemplos los casos de la Universidad de La Plata, donde el Diseño Gráfico se denomina ‘Diseño en Comunicación Visual’ y se encuentra inscripto dentro de la familia de las Bellas Artes, y la situación académica en el resto del mundo, donde el campo se incluye dentro de las pertinencias de las Escuelas Politécnicas, las instituciones de Artes Combinadas o los Institutos que se ocupan de la forma de los materiales.

⁴⁴ Dolinko coincide en señalar que las ‘artes gráficas’ también se encuentran atravesadas por esta problemática (2012; p. 24). Las explicaciones sobre los procedimientos técnicos y los ‘modos de estampar’ suelen anteceder el repaso de la historia de la gráfica y las particularidades del grabado como práctica cultural; abundando las investigaciones con un estatus de “recetario técnico” que limitan las posibilidades analíticas. Se desprende de esta coincidencia que el problema de la sobredeterminación y autoconfirmación tecnológica podría vincularse con ese sentido original contenido en el término ‘gráfica’ y que lo vincula a un tipo de procedimiento y accionar particular en la generación de la forma.

La detección de esta construcción discursiva no sólo permite cohesionar las lógicas internas del Diseño Gráfico sino que, también, funciona como un principio de distinción exterior respecto a producciones en el terreno general de la gráfica. Devalle propone los términos “prácticas gráficas” y “prácticas del Diseño Gráfico” (o trabajos del Diseño Gráfico como también los llama) para explicitar esta distinción, que por otro lado, se vincula con la problemática de la extensión etimológica de lo gráfico comentada al comienzo de esta sección. Por “prácticas gráficas” se refiere “al producto acabado, terminado, la materialidad de un objeto, de una pieza y, en términos generales, todo aquello que fue, es y será una manifestación gráfica” (Devalle, 2009, p.55); un criterio flexible que no circunscribe ninguna particularidad más allá del “ser trazo” o “expresión visual” y que permite incluir en el mismo conjunto desde las pinturas rupestres hasta el graffiti. Con “prácticas del Diseño Gráfico”, en cambio, se refiere a todo proceso donde se construye un producto visual con una función semiótica y semántica siguiendo los principios y lógicas discursivas del campo.

“Hablar del Diseño Gráfico no equivale a enumerar las prácticas gráficas sino, por el contrario, a analizar el contorno que va adquiriendo el campo en tanto conjunto de prácticas reguladas por un principio de organización autónomo” (Devalle, 2009, p.55). Este principio, el “valor gráfico”, sería el que transforma las prácticas gráficas en Diseño Gráfico a través de la instauración de distintos parámetros de autonomía, una construcción organizadora de los sentidos del campo y garantía de un carácter diferencial respecto a otras modalidades de producción visual.

Devalle toma de la teoría formalista de Jan Mukarovsky las nociones de “función”, “norma” y “valor”, que este autor emplea para dirimir el componente irreducible a lo específico de una práctica⁴⁵ – en su caso aplicado a la búsqueda de la “artisticidad” del Arte ⁴⁶ – y lo extrapola a la cuestión de la gráfica para dirimir, en este caso, aquello que constituiría lo específico del Diseño Gráfico, lo que podría considerarse la “graficidad”. (Devalle, 2009, p.96). El “valor gráfico” señalaría, por su parte, la aparición de una nueva práctica discursiva, ya no sujeta a las pautas legitimadoras del paradigma estético o político ni a los lineamientos provenientes del mundo de la industria, la técnica o la publicidad. Una nueva modalidad del tratamiento de lo visual sobre la que se sostiene la autonomía del Diseño Gráfico y su capacidad de transformarse en un nuevo “dispositivo de enunciación visual”. Devalle señala que la utilización del término “dispositivo de enunciación visual” sería la más adecuada en tanto que, buscando dar cuenta de los mecanismos de producción de sentido, permite entender el valor diferencial del campo como un discurso al tiempo que también describe un comportamiento particular del mismo mediante el cual se subordinan y asimilan otros lenguajes visuales preexistentes, como la ilustración, el dibujo, la plástica, la fotografía y la tipografía, para construir una unidad de sentido de un orden nuevo y distinto a las que representan cada uno por separado.

“El encuadre elegido permite entonces retomar todo aquello que construye al Diseño Gráfico como una práctica específica: objeto de un discurso propio, cuerpo de un singular saber-hacer que habilita sus propios actores legítimos y que construye retrospectivamente un pasado, un legado y una proyección de crecimiento. Pero también permite dar cuenta de la dinámica del Diseño Gráfico con una formación hegemónica y el modo en que – inscripto en ella – perfila su autonomía a partir de procesos de crítica, distinción, distanciamiento e independización (del arte, la publicidad, de la ilustración)” (Devalle, 2009, p. 67)

⁴⁵ La idea de un componente irreducible no debe ser tomado, aclara, como algo que depende enteramente de la práctica, sino “de los procesos de construcción de una hegemonía cultural y del grado de legitimidad que adquieren sucesivamente las definiciones disciplinares y profesionales (Devalle, 2009, p.97).

⁴⁶ El “valor estético”, tal como lo propone Mukarovsky, define en términos generales el terreno de lo artístico en el Arte, subordinando a la “norma estética” (el parámetro histórico que regula el juicio estético y dirige los criterios de belleza y fealdad) y a la “función estética” (la capacidad que tienen ciertos objetos o acciones de hacer volver la mirada y generar el placer inmediato a quien contempla)

Ante la problemática de una aparente falta de teoría producto de la sobredeterminación técnica, el enfoque de Devalle se propone como una alternativa al analizar las prácticas en términos de “conjunto finito y singular de ideas cristalizadas y en acción” (Devalle, 2009, p. 49). Una mirada de este tipo permite desentramar cómo en el Diseño Gráfico – entendido como circunscripción discursiva situada históricamente antes que como un dominio dado, natural y aparente – “aparecen delineadas y regladas bajo el canon del campo propiamente dicho, ideas modernas sobre el hombre, la técnica, la ética, el progreso, la necesidad, lo equitativo, lo justo y lo social, por referir a lo más sobresaliente” (Devalle, 2009, p. 40). Este trabajo se inscribe en esta misma intención y, valiéndose de los mecanismos de diferenciación ofrecidos por esta perspectiva, indagará sobre la idea de la imagen, ya que se considera que, entre las nociones que enumera la autora, sería también una cuestión a destacar sobre la cual el campo ofrece un posicionamiento particular. Desde la dimensión de lo gráfico como articulación discursiva, entonces, se propone la indagación de una porción determinada de discursos, la referente a la definición de imagen.

5.2 – TEORÍA DE LA IMAGEN COMO MECANISMO DE SENTIDO: PICTURE THEORY Y EL CONCEPTO DE FIGURABILIDAD

Ante la iniciativa de tomar a las teorías de la imagen como un problema teórico en sí mismo resultará pertinente comenzar indagando la relación entre los dos términos que este sintagma vincula: teoría e imagen, es decir, la largamente discutida relación entre imágenes y palabras, entre representaciones visuales y verbales. Mitchell, a lo largo de diferentes investigaciones ([1986] 2016; [1994] 2009; 2005), desarrolla una perspectiva para abordar el estudio de esta relación que él mismo encuadra como una ‘iconología crítica’, estableciendo con ello un posicionamiento diferencial respecto al modelo clásico de la iconología difundido por Erwin Panofsky ([1955] 1987; [1962] 1972). La iconología, entendida de forma general, sería el campo que interroga la idea de imagen en el discurso filosófico y que se ocupa de estudiar su migración, y con ello las consiguientes apropiaciones y mutaciones del concepto, a través de los límites de distintas disciplinas, como la literatura, la música y las artes visuales. Desde esta premisa se sobreentiende que no habría únicamente ‘imágenes visuales’ sino también verbales y acústicas. El concepto adquiriría características distintivas en su capacidad de moverse entre medios. “La iconología está, por lo tanto, tan interesada en los tropos, las figuras y las metáforas como en los motivos visuales y gráficos, tan interesada en los gestos formales, en el tiempo de escucha y en el espacio escultural como en las imágenes en una pared o en una pantalla” (Mitchell [1986] 2016, p. 11)

Para el autor, la iconología panofskiana al restringirse al análisis de la imagen visual, centrándose en la iconografía y en el estudio histórico de los significados de imágenes pertenecientes o vinculadas al ámbito artístico, y al reducir las estrategias metodológicas a un único tipo de accionar interpretativo, representa sólo una porción acotada de las múltiples posibilidades que ofrece este campo. La mirada iconológica, que debía permanecer atenta a las migraciones de sentido y a los intercambios entre disciplinas y ámbitos de representación, se convierte en Panofsky en un acto de interpretación que se conduce por una vía de un único sentido: la relación de dominancia de las artes verbales sobre las imágenes pictóricas, siendo las primeras portadoras de un estatuto de máxima civilizatoria y verdad filosófica, y encarnadas en su mejor expresión en la literatura y la poesía clásica, y las segundas una suerte de paso intermedio para llegar a éstas. Desde esta concepción, la imagen queda atada a una estructura jerárquica que se manifiesta en

una secuencia que va siempre “de lo simple a lo complejo y de lo trivial a lo importante, de lo natural a lo convencional, del conocimiento ‘práctico’ al ‘literario o ‘filosófico’, del entendimiento analítico al sintético, de la confrontación primitiva y salvaje al encuentro intersubjetivo y civilizado [...]” (Mitchell, [1994] 2009, p. 32); una estructura donde el ícono siempre cae del lado menos evolucionado y queda absorbido por el logos, por el discurso retórico, literario y científico.

Para Mitchell, ‘palabra’ e ‘imagen’ no son sólo dos tipos de representación sino, también, etiquetas culturales para dos valores profundamente contestados que inciden en las formas de socialización, de subjetividad y en las características de las instituciones de una cultura; “una especie de tropo cultural básico lleno de connotaciones que van más allá de sus diferencias meramente formales o estructurales” (Mitchell, [1994] 2009, p. 11) El enfoque que dirige a la iconología clásica sería en sí mismo una de las manifestaciones de estos tropos históricos y representa una problemática común en la consideración de las relaciones entre representaciones verbales y visuales.

“La historia de la cultura es en parte la historia de una prolongada supremacía entre los signos pictóricos y lingüísticos, cada uno de los cuales reclama para sí ciertos derechos de propiedad sobre una ‘naturaleza’ a la que solo ellos tienen acceso. Por momentos esta lucha parece resolverse en una relación de libre intercambio a lo largo de fronteras abiertas; en otros momentos [...] las fronteras están cerradas y se declara la paz” (Mitchell, [1994] 2009, p. 65-66)

Señala que la tendencia general, a la que pertenecería la perspectiva de Panofsky, es que los textos se impongan “de forma invariable y literal dentro y alrededor de los objetos pictoriales: sobre las paredes, fuera, dentro, sobre el marco o incluso ‘en el aire’ a través del cual se mira al objeto y se conduce el debate respecto a este” (Mitchell, [1994] 2009, p. 184), mientras que las imágenes adoptan un rol accesorio, prescindible y suplementario respecto a los textos que acompañan, como sucede en los casos de escritura intercalada con ilustraciones. Esta ambivalencia y desigualdad tiene sus repercusiones en las tradiciones académicas que han intentado abordar la relación entre estos dos tipos de representación, de las cuales Mitchell revisa y expone como metodologías paradigmáticas a las perspectivas de la comparación interartística y de la semiótica general⁴⁷. Considerado como algo análogo o como algo ‘otro’, respectivamente, la forma de abordar las interacciones entre palabras e imágenes presenta limitaciones y prescripciones: la dependencia a las narrativas canónicas de los períodos históricos para comparar palabras e imágenes provocaría que se pasen por alto otras formas de relación por fuera de la analogía, como pueden ser la resistencia, las yuxtaposiciones o ‘las inconmensurabilidades’ entre una y otra, y la afirmación de que son dos medios con funcionamientos diferenciados lleva a que se las entienda como continentes de problemáticas independientes.

La ‘iconología crítica’ como la postula Mitchell busca reponer el sentido literal contenido en el propio nombre del campo: un estudio del logos (entendido en un sentido más flexible al incluir un amplio rango de actos del habla, ideas y discursos sin jerarquizar) de los íconos (imágenes, figuraciones o parecidos cualesquiera sean sus modalidades de aparición); “una retórica de las imágenes en dos sentidos: primero, en tanto estudio de ‘lo que hay que decir sobre las imágenes’ (la tradición de ‘la escritura sobre arte’ que se remonta a las *Imagines* de Filostrato, y que se ocupa principalmente de la descripción y la interpretación del arte visual) y, segundo, en tanto estudio de ‘lo que las imágenes dicen’ (esto es de los modos en que parecen hablar por sí mismas persuadiendo, contando historias o describiendo)”

⁴⁷ La comparación interartística trataría de demostrar la existencia de analogías formales y homologías estructurales unidas por un estilo histórico como sustrato común, mayormente aplicada a la búsqueda de coincidencias entre las llamadas ‘Artes Hermanas’ de la literatura y la pintura.

La semiótica general, por otro lado, aunque establece que desde el punto de vista de la comunicación, la conducta simbólica, la expresión y el significado, no existirían diferencias esenciales entre textos e imágenes, considera ambos tipos de representación como esferas separadas ya que habría una diferencia fundamental entre los medios visuales y verbales por los tipos de signos que se utilizan, las formas, materiales de representación y las tradiciones institucionales.

“El misterio es porque tenemos el deseo de tratar al medio como si fuera el mensaje, porque hacemos que las diferencias prácticas y evidentes entre estos dos medios se conviertan en oposiciones metafísicas que parecen controlar nuestros actos comunicativos, que después deben ser superados con fantasías utópicas como la *écfrasis*” (Mitchell [1994] 2009, p. 145)

(Mitchell, [1986] 2016, p. 22) Con esta recuperación propone dejar atrás la pretensión de control de un tipo de representación sobre la otra para pasar a un escenario donde las dos se encuentran dialécticamente y se resignifican mutuamente; una exploración de la forma en que las imágenes se representan a sí mismas y, de igual manera, del modo en que el lenguaje actúa como imagen en tanto participa del acto de dar a ver situaciones. Una intención de “llevar a la iconología mucho más allá del estudio comparativo del arte verbal y visual, hacia una construcción básica del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen” (Mitchell, [1994] 2009, p. 30)

Para Mitchell el problema de la palabra y la imagen, y de la representación en general,⁴⁸ no puede pensarse como dado ni separado de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política, ya que es allí donde se dirimen las variaciones y características singulares de la actividad representacional de acuerdo a los valores y a las mentalidades propias de cada sociedad. Antes de suponer que el problema de la imagen y del texto se da en escenarios invariables y que se ajusta a un repertorio de comportamientos universales, sería necesario reponer y atender a la heterogeneidad de estructuras representativas dentro del campo de ‘lo legible y lo visible’ de una sociedad. Un problema que no se constituiría ‘entre’ las artes o los medios sino, más bien, ‘dentro’ de cada ámbito involucrado con creación de representaciones y que involucra la combinación de diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales.

Retomando una línea de pensamiento trabajado por Foucault, donde se señala la dificultad de designar, descifrar, nombrar y clasificar la región entre las ‘bandas de legibilidad y visibilidad’ que constituyen los estratos arqueológicos del conocimiento – lo cual se acerca a esos ‘campos de visión’ de los que hablaba Devalle en el apartado anterior – Mitchell propone investigar los múltiples entrecruzamientos y tensiones que se dan entre las palabras y las imágenes, no como un principio de discriminación, separación y aislamiento, sino como un fundamento para el estudio de sus interacciones y yuxtaposiciones. Una investigación que se centra en las distintas funciones y formas que adoptan las estructuras representacionales en medios y prácticas institucionales específicas; en los espacios de convergencia y los lugares donde unas fluyen sobre las otras haciendo difícil identificar donde empieza y termina cada cual:

“La verdadera pregunta que hay que formular al encontrarse con estas relaciones de imagen-texto no es ‘¿cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes?’, sino ‘¿qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?’. Es decir: ¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan?” (Mitchell, [1994] 2009, p. 86)

Es en el marco de estos objetivos que postula la noción de “*picture theory*”, cuya enunciación es en sí misma una imbricación entre lo visible y lo decible y, al mismo tiempo, habilita una serie de perspectivas y operaciones para el estudio concreto de casos. Antes de definir lo que el autor propone con este concepto es necesario realizar una distinción terminológica para diferenciar el terreno general de las teorías de la imagen de esta construcción teórica que, en un primer momento, puede parecer que significa lo mismo. A lo largo de diferentes investigaciones, y particularmente en *Iconology*, Mitchell se ocupa de las teorías de la imagen desde un punto temático, revisando distintos posicionamientos teóricos sobre la definición del concepto imagen y presentando las interacciones entre las distintas definiciones que de allí surgen, como las relativas a las imágenes mentales o las verbales (parte de estas consideraciones fueron incluidas en el estado de la cuestión

⁴⁸ Mitchell aclara que su uso de la palabra representación, lejos de buscar funcionar como término maestro, abstracto, homogéneo y universal, apunta a exponer la vinculación de las representaciones visuales y verbales con todo el conjunto de nociones políticas, semióticas, estéticas y económicas que toda la tradición de la crítica de la cultura ha sabido discutir y revelar en torno a la acción de ‘actuar en lugar de’ o ‘actuar por’, vinculadas a cuestiones de conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas).

de esta investigación). Con la noción de *picture theory*, pese a que su traducción parece indicar que se trataría de lo mismo, realiza un juego de palabras que apunta a revelar un tipo de interacción particular entre imagen y teoría: no se trataría de una teoría *sobre* las imágenes sino de una reflexión respecto al modo en que las imágenes pueden funcionar como formas de teoría en sí mismas y, simultáneamente, sobre cómo la teoría y los textos que se encuentran alrededor, superpuestos o entre las representaciones visuales, “actúan como imágenes o ‘incorporan’ la práctica pictórica” (Mitchell, [1994] 2009, p.12). Ante la tendencia a ver a las teorías como un intento de controlar el campo de las representaciones visuales por medio del discurso verbal, como si éstas fuesen una fuerza ajena y externa al proceso de formación de imágenes, propone como alternativa invertir la relación de poder y pensar el diálogo entre ambos términos desde figuras dialécticas: mirar a las imágenes como teoría pero también a la teoría como una forma de dar/hacer imagen (*picturing*).

La elección del término *picture* es también fundamental para entender los alcances de esta perspectiva y suele perder su sentido en la traducción al castellano ya que originalmente se vincula con una distinción de la lengua inglesa que no tiene un equivalente específico. En inglés se traza una diferencia entre *pictures* e *images*, donde la primera hace referencia a una imagen inscrita en un objeto físico, imágenes dotadas de una materia e indisociables del objeto donde aparecen, mientras que la segunda se vincula al contenido simbólico, una apariencia o un sentido figurado. “La diferencia entre un acto de representación deliberado (*‘to picture’* o *‘depict’*) y un acto menos voluntario, o incluso pasivo o automático (*‘dar imagen o imaginar’*); la diferencia entre un tipo específico de representación visual (la imagen *‘pictorial’*) y el campo completo de la iconicidad (las imágenes verbales, acústicas o mentales)” (Mitchell, [1994] 2009, p.12). Con la elección del término *picture* la investigación de Mitchell implica una indagación, no de imágenes en un sentido general, ontológico o filosófico, sino, de imágenes concretas y producidas en situaciones y medios específicos, que se vincula justamente con esa intención primera de llevar el análisis de la relación entre la imagen y la palabra a contextos culturales situados, a los espacios donde determinados actos de visión y de reconocimiento permiten que emerjan ciertas figuras. El juego donde, y nuevamente en sentido foucaultiano, “las categorías del juicio pasan de ser términos de cognición a ser términos de reconocimiento, de ser categorías epistemológicas de conocimiento, a ser categorías sociales, como *‘reconocimiento’*” (Mitchell, [1994] 2009, p.38)

El concepto de *picture theory*, y su puesta en práctica en el análisis de producciones, implica prestar atención al proceso de atribución identitaria que, según indica, es la actividad constitutiva de la representación en sí. Desde esta perspectiva, hablar de la teoría de la imagen y la imagen de la teoría es un juego de espejos donde el concepto “reconocimiento” tiene un rol central. Cualquier construcción discursiva sobre un hecho visual es, antes que nada, la determinación de una condición de existencia concreta en el espacio social de las producciones humanas, una puesta en visibilidad. Un modo en que la representación visual toma – y da – forma a partir de la figura teórica, la categoría social de reconocimiento, a través de la cual es percibida.

Esta imbricación entre las representaciones verbales y visuales, la manera en que las imágenes le dan un cuerpo a la teoría y en que la teoría con sus metáforas, analogías, modelos y figuras retóricas se convierte en un mecanismo que da a ver algo – el modo en que “el lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje” (Mitchell, [1994] 2009, p.144) – podría detectarse como una suerte de huella tanto en los resultados concretos de una acción representacional como en los entornos donde ésta se lleva a cabo: el “metalenguaje institucional” que la rodea, como la

narración, el argumento, la descripción o la exposición de principios de acción. Establece que estas interacciones adquieren formas y características distintas de acuerdo al medio o la práctica donde se desarrollen, presentando para ellos distintos casos y situaciones, como el de las metaimágenes – imágenes que pueden ser miradas en tanto formas de teoría ya que funcionan como reflexiones de segundo orden sobre la representación visual, su condición de objeto pictórico o las características del medio en el que aparecen – la écfrasis o las imágenes verbales en la literatura. De estas múltiples manifestaciones del funcionamiento del concepto *picture theory*, para pensar los discursos sobre la imagen y la producción visual provenientes del Diseño Gráfico resultará relevante una forma particular del fenómeno que el autor denomina como ‘textos pictoriales’: los discursos de teoría.

Mitchell analiza las narrativas que se construyeron en torno al Arte Abstracto de mediados de los años 50 sobre la intención de reprimir cualquier tipo de referencia a la literatura o al lenguaje verbal en favor de una supuesta idea de visualidad ‘pura’ y silenciosa, y establece que en verdad sólo se excluyó un cierto tipo de ‘contaminación’ verbal para pasar a depender y a colaborar con un tipo de producción textual alternativa: el discurso teórico. Éste, según los distintos casos, puede aparecer como un pre-texto constitutivo de la obra – teorías que aparecerían aplicadas en la obra o que oficiarán de pseudo-temas subyacentes – o como discursos que habilitan sentidos para quien la contemple – manifestado, por ejemplo, en los comentarios de la crítica especializada dirigidos al público del arte moderno y que inserta la obra en nuevos entramados de sentidos.⁴⁹

“‘[T]eoría’ es la ‘palabra’ que se sitúa en la misma relación respecto al arte abstracto que las formas literarias tradicionales tenían respecto a la pintura figurativa. Por ‘teoría’ me refiero a ese curioso híbrido compuesto sobre todo por un discurso en prosa constituido por la estética y otras ramas de la filosofía, además de la crítica literaria, la lingüística, las ciencias sociales y naturales, la psicología, la historia, el pensamiento político y la religión. A veces a este tipo de escritura se le llama «prosa intelectual» o simplemente ‘crítica’ y por lo general se caracteriza por rechazar cualquier identidad disciplinar: rara vez se trata sólo de historia o ciencia o filosofía moral, sino que consiste en un discurso sintético que abarca varios idiomas especializados” (Mitchell, [1994] 2009, p.193)

Mitchell afirma que existiría un condicionamiento entre los sentidos construidos por la pintura abstracta y el discurso teórico que la rodea y, para explicar el funcionamiento de esta relación, hace una analogía con la máxima clásica de Horacio – *Ut pictura poesis* – donde se postulaba una interrelación directa entre lo que sucedía en la pintura y la poesía y propone que, bajo este nuevo paradigma, podría enunciarse como “*Ut pictura theoria*” – ‘como sucede en la pintura así será en la teoría’ –. Aunque el Arte Abstracto efectivamente cambió las reglas del juego respecto a la iconografía y los objetos representados, nunca es una mera abstracción sin contenido sino que estaría atravesada y entretejida por una progresión de “teorías textualizadoras”, como explica a través de la voz del artista plástico Robert Morris:

“ [...] la abstracción temprana (Kandinsky, Malevich, Mondrian) se soporta sobre todo sobre manifiestos teóricos escritos por los propios artistas basándose en sus lecturas de la filosofía idealista del siglo XIX; el Expresionismo Abstracto norteamericano tiende a apoyarse más en críticos como Clement Greenberg, una división del trabajo entre el artista silencioso y su portavoz crítico; según Morris, con el Minimalismo y el Posmodernismo el acompañamiento textual de las artes visuales vuelve a ser producido por los propios artistas y los recursos teóricos de estos textos se encuentran en el estructuralismo y la deconstrucción” (Mitchell, [1994] 2009, p.195)

⁴⁹ Mitchell señala que una objeción predecible al postulado de la correspondencia entre Arte Abstracto y teoría es que el discurso teórico es exterior a las propias pinturas y que, a pesar de proporcionar una explicación a la obra o a un movimiento es posterior a la elaboración de la obra y no es constitutivo del mismo modo que lo serían, por ejemplo, las narrativas literarias o históricas tradicionales.

Como refutación a estos argumentos el autor explica que muchos de los propios artistas reconocían y trazaban vínculos con teorías existentes sobre, por ejemplo, la percepción y la óptica o incluso redactaban sus propios escritos teóricos para acompañar la producción pictórica. Además establece que no habría una diferencia entre la pintura tradicional y la moderna respecto a la correlación con textos supuestamente externos si se tiene en cuenta que las narrativas bíblicas tampoco resultan evidentes para quien no conozca las historias de antemano ([1994] 2009, p.194-195)

Se establece, entonces, que la variable de *picture theory* encarnada en el discurso teórico puede adoptar distintas formas, pudiendo presentarse como pronunciamientos de los propios productores de lo visual, como enunciados teóricos directos con filiaciones y préstamos de teorías provenientes de otros campos o indirectos y encubiertos bajo la forma de la crítica o de discursos sobre la producción de imágenes de forma general. El lenguaje, la narrativa, y el discurso no pueden ser excluidos de la relación que se establece entre el productor, el medio, la imagen y el espectador. La teoría, ya sea anterior o posterior, directa o encubierta, ya sea se refiera a la producción en si misma o la caracterización del proceso de producción o percepción, participa de la creación de imágenes a través de una dialéctica particular entre la visión y el discurso. Etiquetas o andamiajes, como define Mitchell, que hacen inteligibles determinados objetos y prácticas; narrativas que enmarcan el hacer y la recepción y, con ello, provocan que las identidades de las palabras y las imágenes – de lo decible y lo visible – comiencen a “parpadear y a confundirse” en un juego especular.⁵⁰

En una línea coincidente con la de Mitchell, aunque desde una perspectiva más emparentada a la semiótica y a la teoría representacional, Louis Marin también demostró un interés por el particular imbricamiento entre la representación verbal y visual postulando un concepto que puede pensarse como análogo al de *picture theory* y que resultará útil para fundamentar la interpretación que este trabajo propone sobre los discursos en torno a lo gráfico: la figurabilidad.

Inicialmente inscribe su trabajo en los principios de la lingüística estructural pero con el correr de sus investigaciones y con el desarrollo del entendimiento de que cualquier tipo de signo funciona a partir de la lógica representacional, trasciende a la lingüística y se concentra en la filosofía del lenguaje y de la representación en todas sus dimensiones y manifestaciones, ya sean éstas verbales, visuales o musicales. Dentro de estos análisis, la indagación por el poder político de las imágenes y la naturaleza intrincada de lo verbal y lo visual pasan a ocupar un lugar central. Pregunta por la posibilidad de que el lenguaje actúe como el intérprete general de todos los sistemas significantes y por cómo se aplicaría esto en el caso del ‘ser’ de la imagen: cómo hablar de la imagen y cómo las posibilidades significantes de ésta repercuten en los discursos que se refieren a ella.

Los problemas de la historia de la filosofía occidental en su relación con la imagen – abordados en un comienzo por Marin a través del estudio de las consecuencias políticas e ideológicas de la narrativa bíblica y la teoría eucarística – ponen de manifiesto el estatus de una ‘realidad en menor grado’ que suele asignársele; un reflejo empobrecido y una pantalla que oculta el acceso a ‘las cosas en si mismas’. “[...] a la pregunta por el ser de la imagen se responde remitiendo al ente, a la cosa misma, haciendo de ella un re-presentación, una presencia segunda – secundaria – desplazando esa pregunta: ‘¿qué es una imagen?’, en beneficio de la siguiente: ‘¿qué es lo que la imagen nos hace conocer (o nos impide conocer) del ser, por semejanza y aparecer?’” (Marin, [1993] 2009, p.146).

Para sortear esta condición de velo o ilusión, el autor propone estudiar los poderes concretos y específicos de la imagen, los cuales, por su parte, sólo pueden ser verificados en el impacto que ellas tienen sobre el espectador. Establece que “la única manera de conocer la fuerza de la representación visual [...] consistirá, por tanto, en reconocer sus efectos leyéndolos en las señales de su ejercicio sobre los cuerpos que miran e interpretándolos en los textos donde esas señales están escritos, en los discursos que los registran, los cuentan, los transmiten y los amplifican, hasta afectar algo de la fuerza que los ha producido” (Marin, [1993] 2009, p.148-149). A pesar de señalar que lo verbal y lo visual en tanto dimensiones

⁵⁰ La asociación con términos como ‘reflexión’, ‘especulación’ y ‘evidencia’, tal como señala Mitchell, no busca hacer otra cosa que rescatar en el significado de la propia palabra ‘teoría’ una vinculación existente con el sentido de la vista ([1994] 2009, p.194-195).

Un “mirar hacia afuera” ya contenido en la raíz etimológica del término griego que también recupera Vilem Flusser al reflexionar sobre la manera en que el sujeto occidental se posiciona y aborda su experiencia y relación con el mundo. Este autor, a través de las diferencias entre las figuras de la puerta y la ventana como instrumentos para salir al mundo o mirarlo desde el reparo de un interior, respectivamente, invoca el significado que los griegos asociaban al término: “un conocimiento sin correr peligro y sin tener experiencia alguna”, salvo que se saquen instrumentos por la ventana para adquirirla” (Flusser, [1993] 1999, p. 98).

Resulta interesante que en paralelo a la cuestión etimológica, estos enfoques tienen como constante la asociación del concepto teoría con términos tales como ‘ventana’, ‘punto de vista’, ‘mostrar’, ‘echar una ojeada’, etc.

significantes no son conmensurables, Marin reconoce que en los planos de la cultura y la sociedad éstos mantienen una relación de necesidad.⁵¹ Una parte de la eficacia y el poder de las imágenes podría ser reconocido, estudiado y analizado por conducto de textos, haciéndose necesaria, entonces, la pregunta por el “ser de la imagen” que se experimenta a través de ellos. Respecto a esta relación entre imágenes y textos afirma:

“La imagen los atraviesa, a veces solamente con su nombre más común, ‘imagen’, a veces con el que lleva la imagen realizada, exaltada, transfigurada en un cuadro, a veces con su dispositivo o con lo que la hace posible. La imagen atraviesa textos pertenecientes a lo que desde hace sólo algunos siglos llamamos literatura o, en términos más originarios, a lo que la funda, la apela o la interpela, o la justifica y la juzga. Una manera de la imagen de entrar en conversaciones con el lenguaje, el discurso, la palabra” (Marin, [1993] 2009, p.146).

El concepto de “figurabilidad” busca singularizar el funcionamiento de una de esas modalidades de diálogos: el modo en el que imagen y texto se atraviesan mutuamente, dándose en el tránsito de dicha acción una resignificación y transformación recíproca:

“[los] textos transforman la imagen que los atraviesa en discurso, la desvían hacia el lenguaje o, a la inversa, (...), en su simple travesía por la imagen –invisible, sólo dicha, significada–, por los poderes propios de ésta, se transforman en una forma, una especie (*species*) de visibilidad. ‘Travesía’ puede, creo, decirse en los dos sentidos, según las dos direcciones, la imagen atraviesa los textos y los cambia; atravesados por ella, los textos la transforman (Marin, [1993] 2009, p.146).

Desde la figurabilidad, tal como se establecía en el concepto de *picture theory*, las potencialidades de lo visible – lo que puede ser mostrado y figurado – y de lo legible – lo que puede ser dicho, enunciado o declarado – pueden intercambiarse y tomar en préstamo cualidades de la otra, manifestándose ese intercambio tanto en una imagen como en un texto y dando lugar, así, a textos visibles, donde las imágenes surgen del lenguaje, e imágenes legibles, donde el lenguaje aparece desde la imagen. Con esta noción Marin plantea una reflexión sobre la manera en que la imagen emerge del texto, la acción mediante la cual las figuras del discursos, las frases y los verbos ‘peinan’ las cosas a las que se refieren, mostrándolas y dándolas a ver y, al mismo tiempo, sobre cómo un texto puede ser conjurado, descifrado y decodificado al mirar una imagen.

El proceso de la figurabilidad, con sus interacciones entre textos e imágenes, entre lectores y espectadores, desafía las categorías intelectuales tradicionales y participa en lo que el autor llama ‘la donación de lo visible’, la salida al ver y al ser visto. Para Marin el hecho de que una representación sea vista, mirada u observada no es lo que constituye su status de visual, sino que, en cambio, son las condiciones que guían la mirada y habilitan la articulación de significado a través de su accionar los que fundamentan la idea de una posible visualidad y visibilidad; ficciones teóricas, configuraciones históricas y culturales específicas, que se vinculan con las “posibilidades de aparición”, las “condiciones de visibilidad” y la “puesta en visión” de una representación. Como se verá con más profundidad en el próximo apartado, esta puesta en visión está en el centro de toda la lógica representacional y se relaciona con el escenario donde se dirimen las creencias, las luchas de poder y la definición y reconocimiento de las identidades sociales: “las condiciones trascendentales – de posibilidad y legitimidad” (Marin, [1993] 2009, p.150) de la aparición de una imagen.

⁵¹ Como señala Roger Chartier sobre los postulados de Marin, aunque las realidades sean accesibles, en parte, a través de los textos “que se proponían organizarlas, describirlas, prescribirlas o proscribirlas (Chartier [1994] 2015, p.93), y de que no sería correcto proponer que la lógica letrada y logocéntrica que gobierna la producción de discursos es totalmente equivalente con la lógica práctica que regula las conductas o la lógica icónica y que gobierna la producción pictórica, no se puede negar el hecho de que estos registros se exceden unos a otros, cruzándose y se vinculándose.

Las nociones de *picture theory* y de fugurabilidad permiten, en primer lugar, ampliar las formas de lo que se entiende como teoría y con ello identificar como formas teóricas a los discursos y discusiones que este trabajo propone analizar y, en segundo lugar, entendidas éstas específicamente como teorías de la imagen, permiten comprender los mecanismos y el rol que desempeñan en la definición de nuevos tipos de prácticas y expectativas sobre la producción visual. En su caracterización de un nuevo repertorio de representaciones visuales, en su definición del tipo de prácticas y producciones que serían deseables e indeseables en las condiciones históricas en las que comienza a surgir el Diseño, estos discursos dan a ver determinadas configuraciones sobre lo visual, es decir que, en su descripción de procesos de creación de imágenes, están al mismo tiempo creando imágenes sobre el tipo de producciones y accionares que deberían ser pertinentes y propios del Diseño Gráfico. Recuperar el potencial de hacer visible un concepto de imagen a través del discurso no solo nos sitúa ante imágenes teóricas en el plano de las ideas sino que además interviene en la manera en que se perciben las imágenes materiales. Dependiendo de la ‘ficción teórica’ que dirige la mirada, – de los filtros que se apliquen a los modos de ver y pensar una imagen – determinadas características de la producción analizada avanzan y se hacen visibles mientras que otras retroceden y se invisibilizan. Una concepción sobre los efectos de la teoría respecto a aquello a lo que se refiere que permitiría acceder a la dimensión de los “campos de visión” de Devalle y a las franjas de visibilidad y de legibilidad de Foucault.

De acuerdo al tipo de mirada que se aplique sobre la representación, es decir, a las singularidades del acto de observación, se pueden dar distintos ‘actos interpretativos’, que activan diferentes circuitos de significados. Cambios de clave en el mirar que ponen en cuestión la identidad de la imagen. Desde el enfoque de ambos autores, se pretende rescatar en la actividad teórica un carácter performático respecto a la realidad que se pretende abordar a través de ella. La teoría funciona bajo estos términos operativos, no como una acción descriptiva pasiva y externa al objeto que se analiza, sino como un tipo singular de acción representacional. Un hacer productivo de imagen y sentido que emerge, se entrelaza y se funde con aquello que hace existir a partir de su análisis. Un involucramiento de lo teórico que, no siendo posterior a la realidad fenoménica, por el contrario, es constituyente de su aparición. ¿De qué manera esta idea de teoría como un ‘volver visible’ y ‘mirar hacia fuera’, repercute en discusiones cuya objeto son las propias prácticas de producción de lo visual?

5.3 – LA DINÁMICA REPRESENTACIÓN/PRESENTACIÓN

Finalmente, al tomarse determinados pronunciamientos y discursos como formas de representación que dialogan a su vez con las representaciones visuales provenientes del Diseño Gráfico, a la manera propuesta por Mitchell y Marin – es decir como *picture theories* y procesos de figurabilidad – se presentarán a continuación una serie de consideraciones sobre el concepto de representación expuestas también por Marin y complementadas con comentarios de Roger Chartier ([1994] 2015) y Agnes Guiderdoni (2015) sobre su obra. Resultará pertinente introducir una perspectiva sobre los procesos de sentido y los mecanismos inherentes a la representación ya que se considerará que éstos permanecen y se manifiestan en toda teoría de la imagen entendida como acción representacional, como representación sobre la representación visual.

Para Marin, dependiendo de la valencia que se le asigne al prefijo ‘re-’, la representación puede involucrar dos sentidos que son en esencia diferentes pero están interrelacionados.

En primer lugar, si se considera que el prefijo tiene un valor sustitutivo, representar implica que algo toma u ocupa el lugar de otra cosa; un acto de simulación donde un ausente se hace presente a través de la mediación de algo más. “[E]se sería el primer efecto de la representación en general: hacer como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora el mismo, no presencia, sino efecto de presencia” (Marin, [1993] 2009, p. 137). Si, en cambio, el prefijo es entendido desde un valor intensivo, de identidad y de frecuentatividad, representar también es “mostrar, intensificar, redoblar una presencia” (Marin, [1993] 2009, p. 137). La representación al hacer presente y exponer algo a la vista funciona como un acto de presentificación en sí mismo. Al efecto de presencia del primer sentido se suma lo que Marin denomina un “efecto de sujeto”, ya que se instituye a la representación como un sujeto con presencia propia; la mostración de una presencia. Como resume Chartier: “en la modalidad particular, codificada, de su exhibición, es la cosa o la persona misma la que constituye su propia representación. El referente y la imagen toman cuerpo y no son más que una única y misma cosa, adhieren uno a otro” (Chartier, [1994] 2015, p.79)

Marin asocia ambos sentidos a un carácter transitivo y transparente, cuando el signo que oficia de representación se desvanece de la vista ante el efecto de presencia de la cosa ausente, y a un carácter reflexivo, cuando la representación se presenta a sí misma representando algo, ganando opacidad. “En conclusión, la representación produce un doble poder: el poder de representar algo a nuestra imaginación y el poder de constituirse como un sujeto propio, legítimo y autorizado. Ambos aspectos están presentes en cualquier representación [...] no es exclusiva sino aplicable a todo tipo de medios” (Marin, [1977] 2015, p 17). A partir de esta distinción Marin se propone recuperar la historicidad y explorar los procedimientos y medios de la articulación entre la “opacidad reflexiva” y la “transparencia transitiva” de la representación, reparando especialmente en los efectos de sentido de las formas propias de las modalidades de presentación – como el marco, el ornamento, el decorado en el caso del cuadro y el conjunto de dispositivos discursivos y materiales que constituyen el acto de enunciación en el caso del texto –, comúnmente relegados en las perspectivas tradicionales que abogaban por textos e imágenes sin historicidad ni materialidad (Chartier [1994] 2015, p.82-83)

La perspectiva de Marin no solo tiene valor por recuperar la tensión entre la transitividad y la reflexividad sino porque además presta especial atención a la relación que la representación establece con el lector y/o espectador a través de la figura del efecto de sujeto. Ésta no sólo define el proceso mediante el cual la representación exhibe su propia presencia como sujeto sino que, además, en el mismo acto también constituye a quien interactúa con la representación como sujeto mirando o leyendo, activando con ello un juego entre la representación y el acto de hacer creer, construir identidades y legitimidades. Plantea al estudio de la representación como indisociable de la cuestión de poder, entendida esta última como la potencia o la fuerza de hacer o actuar, de ejercer una acción sobre algo o alguien. Desde esta perspectiva la eficacia de los efectos de presencia y de sujeto, y del poder de una imagen o de cualquier tipo de representación, implica que ésta no sólo sea vista o mostrada sino que además, y luego de esto, que también sea relatada o contada para que su efecto sea creído. Entender cómo la representación se instituye como tal requiere que también se preste atención a las relaciones que los individuos establecen y mantienen con el mundo social:

“[...] en primer lugar, las operaciones de recorte y clasificación que producen las configuraciones múltiples mediante las cuales se percibe, construye y representa la realidad; a continuación las prácticas y los signos que apuntan a hacer reconocer una identidad

social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, a significar simbólicamente una condición, un rango, una potencia; por último las formas institucionalizadas por las cuales ‘representantes’ (individuos singulares o instancias colectivas) encarnan de manera visible, ‘presentifican’ la coherencia de una comunidad, la fuerza de una identidad o la permanencia de un poder” (Chartier [1994] 2015, p.83-84)

Los mecanismos de mostración y presentificación, los ‘resortes del dispositivo representativo’, se vinculan con la cuestión de las condiciones de credibilidad y legitimación. El análisis de la representación debe darse, entonces, a la par del análisis “de los dispositivos, discursivos o formales, retóricos o narrativos, que deben constreñir al lector (o espectador), someterlo, ‘entramarlo’ [...]” (Chartier, [1994] 2015, p. 88) Estas condiciones de credibilidad involucran, en primer lugar, a los contextos y los modos a través de los cuales se transmiten y se asientan las convenciones, “las modalidades de ‘preparación’ para comprender los principios de la representación” (Chartier, [1994] 2015, p.90), y, al mismo tiempo, a la posibilidad de que el desciframiento y la interpretación nunca puedan ser totalmente controlados, pudiendo el lector, el espectador o el campo disciplinar, en este caso y si cabe la subjetivación de todo un conjunto de prácticas y saberes, resistirse a tales convenciones, apropiándose y resignificando las creencias.

Marin construye, así, una noción ampliada de representación, donde además de incluirse una dualidad en el dispositivo representacional, se agrega también la consideración las formas mediante las cuales los individuos y grupos sociales construyen o verifican una identidad para sí mismos en su contacto o manipulación de la representación. “Entre la cosa que representa y la cosa representada, Marin colocó en el centro de su obra las convenciones que apuntaban a estabilizar y fijar los funcionamientos sociales [...]” (Chartier, [1994] 2015, p.96)

Las teorías de la imagen tendrían así una doble articulación. En primer lugar, actuarían como los dispositivos discursivos que construyen y ‘entraman’, por un lado, a las prácticas y las imágenes a las que se refieren y, por otro, a los individuos que interpelan, ya sean estos receptores de los nuevos tipos de imagen o los mismos productores de lo visual. Particularmente la serie de discursos que van a analizarse, en su discusión sobre un nuevo paradigma de producción de lo visual que conduce a la aparición del Diseño, se dedican a construir y transmitir las convenciones necesarias para la interpretación y validación de las nuevas representaciones y, con ello, estabilizar también un nuevo funcionamiento social. En segundo lugar, entendiéndolas como representaciones sobre los modos de percibir y producir la representación visual, están atravesadas ellas mismas por los caracteres transitivos y reflexivos ya que pueden ser transparentes, en tanto son caracterizaciones de algo externo a ellas mismas que desaparecen para dejar ver las prácticas que pretenden describir y transformar, y, al mismo tiempo, pueden ser opacas, si se considera que forman parte de entramados históricos y que tienen intenciones propias y tácticas enunciativas que pueden ser situadas y contextualizadas.

Segunda parte:

El pensamiento sobre la imagen
entre fines del Siglo XIX y mediados del XX

6. El diseño de lo gráfico: problemas en torno a la definición histórica del Diseño y los parámetros de recorte

El corpus de esta investigación estará conformado por diversos discursos y discusiones que suelen ser referidos como señeros en los procesos de diferenciación y establecimiento del Diseño Gráfico como saber y práctica específica; perspectivas que se reconocen como influyentes en el surgimiento del campo pero, también, textos que suelen ser destacados hacia el interior de la propia disciplina por su valor legitimante o por ser referentes para la práctica en algún sentido. El terreno de la historia del Diseño Gráfico podría considerarse como atravesado por un grado de indeterminación y de heterogeneidad constitutivas sobre los escenarios que se señalan como fundacionales para su surgimiento; la falta de consenso sobre los alcances y límites cronológicos provoca que no exista una única tradición sobre su origen y, por tal, hace necesario que deban definirse los parámetros de recorte antes de llevar a cabo una investigación que se fundamenta en textos sobre estos discutidos inicios.

Sandra Szir establece que cualquier reflexión sobre los orígenes del Diseño Gráfico lleva implícita necesariamente una toma de posición sobre la definición del campo; “las diversidades y desacuerdos acerca de qué se entiende por Diseño Gráfico, que elementos se priorizan en su delimitación, y cómo se caracterizan sus especificidades e incumbencias dará como resultado un relato genealógico diferente en cada caso, partiendo de parámetros geográficos y temporales diferentes” (Szir, S/F, p.16) Tipifica estas distintas alternativas en dos posturas divergentes que, como aclara, aún a riesgo de simplificar, representan las tendencias dominantes a la hora de circunscribir los alcances históricos del campo.

La primera de ellas está organizada por las definiciones que priorizan e inscriben a la práctica del Diseño Gráfico en el marco más amplio de la comunicación visual, definiciones que “plantean al diseño como una serie de operaciones técnico-proyectuales necesarias para elaborar un modelo singular con el que vehicular una determinada información visual y dotarla de la mayor cantidad de atributos comprensibles y persuasivos para la fácil y completa percepción de su mensaje, independientemente del medio que se emplee para este fin” (Szir, S/F, p.16) Desde esta perspectiva, como toda etapa histórico cultural cuenta con sus propios modelos y dominios tecnológicos para informar, persuadir o comunicar un mensaje, sería posible detectar “matrices de diseño” en épocas, contextos y dispositivos comunicacionales tan distintos como pueden ser las Cuevas de Altamira, los papiros egipcios, los manuscritos medievales o toda forma de impresión desde la invención de la imprenta, remontándose con ello los principios del Diseño prácticamente a los inicios de la cultura humana.

Por otro lado, la segunda tendencia, a la que la autora suscribe, señala que la aparición del Diseño Gráfico es, en cambio, indisociable del desarrollo de la reproducción masiva ya que, bajo estas condiciones, la práctica de la comunicación visual adquiere matices que hace que difiera considerablemente de las épocas anteriores. La posibilidad y necesidad de la reproducción múltiple de imágenes y mensajes visuales, el factor económico ligado a las prácticas de consumo y la integración y yuxtaposición de la imagen y la palabra como totalidad, serían todos factores que ligan al diseño a una actividad proyectiva que apunta a introducir recursos estéticos en los productos industrializados de forma seriada.

“En este caso, los diseños constituyen un fenómeno sociocultural contemporáneo que está íntimamente ligado a la sociedad de consumo y a la industria cultural, de la cual se desprende que el inicio histórico del Diseño Gráfico no puede remontarse más allá de la Revolución Industrial. Partiendo del hecho de que el Diseño Gráfico giraría en torno a las masas como nuevo personaje histórico y a la representación masiva de imágenes de los productos es obvia consecuencia la existencia de la industria en el marco de un mundo capitalista que posibilita su aparición” (Szir, S/F, p.16)

La idea detrás de esta corriente, que considera el origen del campo vinculado a una nueva división técnica del trabajo estético, aún cuando presenta algunas discrepancias respecto al punto exacto de inicio ⁵², enmarca al Diseño de forma mucha más situada y concreta al anclarlo a los condicionamientos propios de una época; el medio y los instrumentos, el tipo y la modalidad del trabajo, la formación, las tradiciones y las competencias profesionales y las condiciones de distribución y recepción propias de finales del siglo XIX y principios del XX, representarían un valor diferencial en el campo de comunicación visual. Como reponen Marcela Gené y Laura Malosetti Costa en la introducción a un estudio sobre el arte y la política en la cultura impresa de fines del Siglo XIX, la expansión inusitada de imágenes a la que se alude desde los giros hacia la imagen, la noción de cultura visual y las nuevas disciplinas centradas en el estudio de lo visual, suele estar asociada a la televisión, el cine y la internet pero tendría una primer etapa ligada a la gran producción y circulación de imágenes impresas de principios del Siglo XX; la masificación inaugural de la imagen en el sentido moderno (Malosetti Costa y Gené, 2013, p. 11).

Verónica Devalle adhiere también a este entendimiento del origen del Diseño Gráfico pero ubica la serie de transformaciones signadas por el cambio en los modos de producción y recepción en el marco general del pensamiento moderno. Realiza una crítica a las historias del Diseño Gráfico que toman al campo como algo consolidado antes de su conformación disciplinar, como los textos de la historiografía canónica de Meggs (1983) y Satué ([1988] 1999), que establecen que el Diseño Gráfico nace con las primeras manifestaciones gráficas humanas, y también a aquellas que simplemente lo toman como un desprendimiento del Movimiento Moderno en Arquitectura y del cuerpo genérico del Diseño, detectables en postulados como los de Mendez Mosquera o Gonzalez Ruiz (Devalle, 2009, p.55) Considera que este tipo de historias reproducen un modelo teleológico y prescriptivo, tildando a sus enfoques como universalistas y eurocentristas ya que, por un lado, proponen leer y juzgar producciones de otras épocas a partir de conceptos y categorías del presente y, por otro, toman a los descubrimientos y prácticas de otras culturas como meros aportes que subsidian el progreso de la supuestamente más avanzada civilización occidental.

Propone a la carga semántica que se le asigna al concepto de herramienta como una de las causas sobre las que estas corrientes articulan su equívoco. La idea de herramienta estaría ligada en estos discursos a una acción de intervención y modificación del medio de forma general, “algo que el hombre ha hecho desde su condición de tal, y que en este punto se vincularía – en tanto dispositivo de intervención y transformación – con los preceptos disciplinares del Diseño en su acepción más genérica” (Devalle, 2009, p.46) Sin embargo, así como la comunicación visual presentaría una disyunción con la aparición de la industria y la masividad, lo mismo podría pensarse sobre la manera en que se opera con el entorno, ya que existe un momento histórico donde el mundo es objetivado y la “intervención sobre la exterioridad” se ve estructurada en términos de una planificación racional: la Modernidad

⁵² Szir apunta que aunque la industrialización de las técnicas y la aparición de las masas en la gran ciudad son señalados como eventos parteaguas en esta segunda perspectiva, hay posicionamientos divergentes respecto al momento puntual que es legítimo considerar la aparición del Diseño Gráfico en el marco de esta coyuntura que se basan en enfoques tecnológicos, culturales y profesionales: hay quienes señalan que el Diseño Gráfico puede comenzar a historizarse a partir de la modernización de las técnicas de producción del libro y los avances en las formas de reproducción de imágenes posibilitadas por la litografía y el grabado en madera de boj a comienzos del Siglo XIX; otros, en cambio, establecen que esto no sería pertinente sino hasta fines del mismo siglo, cuando estuvieron dadas las condiciones de desarrollo cultural con la aparición del afiche modernista, los periódicos y las revistas; y finalmente están quienes datan la aparición del campo a partir del momento en que esta se estabiliza desde el punto de vista profesional en el Siglo XX con la aparición del “arte comercial” (Szir, S/F, p. 16)

“[...] sólo es posible hacer justicia a la envergadura de una acción sobre el mundo en los términos del Diseño si reponemos el sustrato filosófico y político que la Modernidad – como momento histórico y como conjunto de ideas/prácticas que transforman al mundo – conlleva. En esta transformación del mundo operada por la Modernidad, la fractura entre sujeto y objeto posibilita el surgimiento de un nuevo *ethos* signado por la racionalidad y la instrumentalidad de la acción social” (Devalle, 2009, p.46-47)

Para Devalle, si la racionalidad instrumental y la planificación, es decir si la idea de una capacidad para modificar el futuro mediante una operación sobre el presente a través de una acción eficaz dirigida a fines concretos, son constitutivas del Diseño, lo son en tanto éste es producto del *ethos* moderno y sus dispositivos discursivos sobre una utopía científico-tecnológica, una utopía política, la crítica a la tradición y el despertar de la conciencia crítica.

Ya sea desde la coyuntura en el campo de la comunicación visual que representan las transformaciones sociales en torno a la masivo y las innovaciones tecnológicas de los medios productivos, o desde la revolución que provoca el pensamiento moderno en las mentalidades y concepciones de mundo, este trabajo suscribe a la idea de que los cambios acontecidos desde mediados del Siglo XIX y principios del XX en las prácticas y discursos sobre la producción de imágenes y objetos tiene un relación constitutiva con el surgimiento del Diseño Gráfico tal como se lo entiende en la actualidad. Aunque algunos de sus componentes centrales tengan una historia más extensa, el Diseño Gráfico es inseparable y, en cierto punto, una manifestación de las configuraciones de sentido que se despliegan en dicho momento histórico.

Cabe señalar que el surgimiento del Diseño vinculado a la mentalidad moderna, y al “modo de ser” de los productos industriales de consumo masivo propuesto por esta línea historiográfica, asume características singulares en los distintos escenarios políticos y geográficos en lo que se desarrolla, habiendo una distancia considerable entre la forma que adoptan estos procesos en naciones como Inglaterra, Alemania, la URSS con, por ejemplo, lo que sucede en Norteamérica.⁵³ Esta investigación se limitará a las discusiones provenientes del contexto europeo en el intervalo que comprende las últimas décadas del Siglo XIX y las primeras del XX ya que se considera que, por un lado, de las múltiples tradiciones que reconoce el Diseño, ésta goza de cierto consenso y tiene un impacto en distintas tradiciones académicas, como la latinoamericana, y, por otro, en su desacuerdo con los modos tradicionales ofrece una disrupción y consecuente reformulación de paradigmas más evidente.

Desde esta perspectiva, el período considerado antesala a la aparición del Diseño Gráfico en este contexto se distingue por estar atravesado por un estado de indeterminación donde, por un lado, aparecen nuevas nociones que demandan se revisen las formas tradicionales de pensar a la imagen y, por otro, se da un grado de continuidad, imbricamiento y voluntaria no distinción entre ciertos fenómenos del ámbito productivo que anteriormente se entendían como separados. La disolución de los límites entre prácticas antes entendidas como exclusivas del dominio artístico, el fin de ciertas tendencias y pautas legitimantes del arte y la representación artística, la irrupción de nuevas técnicas mecánicas de producción y reproducción, el problema de la forma en los objetos producidos por la industria, la relación costo-ganancia de la manufactura en el pensamiento capitalista, la tensión entre individuo y la masa en el marco de la gran ciudad – con la consecuente irrupción de las dimensiones de lo cotidiano y lo público como entornos significantes – son, entre otros,

⁵³ Como señala Devalle: “la sociedad norteamericana, distinguible de la europea sociológicamente en todos los aspectos posibles – en términos de tradición republicana, construcción de un proyecto ciudadano, desafíos de la conquista, ausencia de una clase dominante aristocrática, la ‘neutralidad’ ideológica que asume el proceso mismo de industrialización y la fe ciega en el progreso material vinculado al pensamiento protestante – presentó un modo de resolución de la relación forma-producto que en principio no necesitó volver la mirada hacia el pasado con el fin de construir una nueva legitimidad” (Devalle, 2009, p.79)

En la misma línea, Tomas Maldonado señala que para el planteamiento que se desarrolla en Estados Unidos “[l]a productividad industrial estaba considerada como un problema relativo a la ‘totalidad’ del proceso productivo, y considerado como un sistema de relaciones causales entre la organización científica del trabajo en la fábrica y la configuración formal del producto” (Maldonado [1977] 1993, p. 33) Cita como ejemplo de esta manera norteamericana de entender el proceso productivo a la concepción de ‘cadena de montaje’, desarrollada por Henry Ford.

debates que ponen en cuestión los valores tradicionales alrededor de la producción de lo visible y atentan contra cualquier estabilidad conceptual. Buscando la fijar la existencia y otorgarle una determinada legalidad a todo este conjunto de cambios, la mayor parte de las discusiones con las que se trabajará constatan, o al menos intuyen o anticipan, la presencia y emergencia de un nuevo saber⁵⁴ o, como propone Devalle, el pasaje desde la condición de posibilidad hasta la condición de existencia de una práctica. “Arte y técnica, arte y sociedad, técnica y producción, productivismo y socialismo, eran los pares conceptuales que buscaban definir una nueva relación constitutiva entre el hombre, su mundo material y el modo de lectura de las condiciones sociales de vida” (Devalle, 2009, p.89)

Particularmente se trabajará con discursos desarrollados en Alemania, un territorio que, por sus características particulares, expone de manera diferencial el funcionamiento de estas tensiones. El desarrollo del capitalismo y el proceso de modernización en Alemania tuvieron características particulares respecto al resto del territorio europeo, teniendo un avance errático en las primeras décadas. Tomas Maldonado señala que distinto a lo que sucedía en contextos donde predominaba una lógica económica, aquí la cuestión de la modernización se insertó en un discurso ‘cultural’; “[...] un discurso en el cual los problemas del ‘reino de la industria’ eran abordados siempre como problemas del ‘reino del espíritu’” (Maldonado, [1977] 1993, p. 37)

Aunque sin limitarse únicamente a este ámbito, en términos del sistema productivo esto se evidenció en las posiciones en torno a las cuales se debatía inicialmente el problema de la forma y el alcance de la producción industrial: orientarse a una estrategia controlada y disciplinada de pocos productos o volcarse a la multiplicidad de modelos que exigía la expansión incontrolada del mercado. Esta primera fase estuvo caracterizada por un enfoque no sistémico del proceso de creación, caracterizándose sobre todo por la tendencia a aislar el problema de la forma del producto. “Y ello explica que el debate sobre la racionalización y la tipificación se presentara en Alemania sobre todo como un debate sobre el aspecto exterior de los objetos de uso, y en particular sobre la influencia de los estilos decorativos de moda entonces respecto a las exigencias de la productividad” (Maldonado, [1977] 1993, p. 33). Desde esta perspectiva todas las reformulaciones en torno a lo visual que se dan en esta época deben ser leídas conectadas con los distintos acontecimientos y climas socio-económicos y culturales de una Alemania en constante transformación, ‘antes’ y ‘después’ de la República de Weimar.⁵⁵

La serie de discursos con los que se trabajará suele ser leída desde perspectivas socio-históricas que no contemplan la cuestión teórica y conceptual de la imagen como una dimensión problemática en sí misma. Desde este trabajo se problematizará tal omisión recortando de estos mismos hitos un conjunto de textos, manifiestos, discusiones y declaraciones de corte teórico y definicional que se caracterizan por expresar y contener de manera latente un movimiento de reconfiguración en torno a las ideas de imagen y lo visual. Como primer objetivo se propone, entonces, segmentar y cartografiar este escenario de discusiones en una serie de ejes que se considerarán fundacionales de algunos rasgos concretos y constitutivos del Diseño. El criterio de organización de estas áreas problemáticas se basa en la localización de tópicos afines que involucren un pensamiento sobre lo visual, ya sea desde la caracterización y descripción de un cuadro de situación determinado, la crítica a antiguos paradigmas productivos o la propuesta del tipo de las prácticas e imágenes que serían deseables o posibles para el futuro desde ciertos cambios en las condiciones de producción y reflexión.

⁵⁴ Para definir este particular clima de época podría extrapolarse una caracterización realizada sobre el proceso de la Revolución Rusa de 1917 – un acontecimiento que por otro lado refiere a una transformación política clave para el contexto donde aparece el Diseño – a partir de la cual se podría afirmar que en todos estos debates se está en el terreno de lo emergente y lo que todavía no existe como tal, “el terreno de lo que sólo existe como posibilidad”.

El Diseño, y los nuevos conceptos de imagen que en el convergen, son inenunciables aún como entidades fijas pero existirían bajo la forma de “murmillos” subyacentes en todas estas discusiones. “[...] el murmullo está siempre presente, en un lugar y en otro a la vez, aunque sea difícil comprender que sea el mismo [...] la ubicuidad del rumor, la velocidad del contagio son los síntomas de emergencia de este territorio de la emancipación, que no es geográfico – aunque se encarna geográficamente – sino intersubjetivo” (Producción Colectiva, 2006, p.29)

⁵⁵ Maldonado propone como ejemplo de lectura comparativa al desarrollo de las tres etapas de la Bauhaus, señalando que éstas coincidirían con procesos políticos y sociales generales: la primer Bauhaus de Weimar, atravesada por rasgos expresionistas y en conflicto con el nacionalismo naciente, coincidiría con el caos, la desocupación y el asesinato político de la Alemania de entre 1919 y 1924, el segundo período en Dessau, organizado en torno al racionalismo y sus conflictos con los residuos de la fase precedente, se superpondría con la etapa de prosperidad, los créditos internacionales y el desarrollo industrial alemán que se da entre 1925 y 1930 y, finalmente, la última etapa entre Dessau y Berlín, previa a su cierre definitivo, estaría en sintonía con el retorno del caos político propio del comienzo del régimen nazi (Maldonado, [1977] 1993)

Se trabajará, en primer lugar, con discursos de Hermann Muthesius y Peter Behrens sobre los inicios del proceso de industrialización de la Alemania de entre 1900 y 1910; en segundo lugar con las propuestas de Paul Klee y Wassily Kandinsky, desarrolladas en el contexto de la Bauhaus entre 1911 y 1924; a continuación con las ideas de Walter Benjamin sobre las consecuencias de la masificación de las imágenes en el medio social de 1935; y, finalmente, con la idea de proyectualidad propia de los años de posguerra y que comienza a surgir en los discursos de Tomás Maldonado alrededor de su caracterización del Arte Concreto y los alcances de la acción comunicativa entre 1951 y 1954.

En paralelo a las particularidades de estos discursos, y retomando la idea del Diseño como producto moderno, será posible reconocer en estos cuatro ejes momentos distintivos de la Modernidad occidental que, aunque centrados en las particularidades alemanas, no dejan de reproducir algunos rasgos que, bajo la forma de utopías, tensiones o incluso contradicciones caracterizan al *ethos* moderno: la utopía científica-tecnológica (presente claramente en las discusiones de Muthesius y Berens), la aspiración a lograr un principio de unidad (manifestado en el proyecto de la Bauhaus y los postulados de Klee y Kandinsky sobre una síntesis de las artes), el desarrollo de un pensamiento crítico y la tensión entre tradición y nuevos modos de vida (propio del pensamiento romántico de sospecha de autores como Benjamin) y, finalmente, la utopía del futuro como un escenario del individuo moderno (propio de la idea de proyectualidad desarrollada por Maldonado, donde reaparece además el espíritu cientificista en clave positivista).

Los ejes propuestos no se pretenden como categorías definitivas ni compartimentos estancos sino, mas bien, como emplazamientos para hacer abordables los constructos históricos que discuten. Sin olvidar que las fuentes, voces, contextos y temáticas con lo que se trabajará suelen repetirse, coincidir y presentarse con cierta continuidad en los distintos ejes argumentativos, se considerará que al ser mirados a través de diversos filtros interpretativos se revelan en ellos matices y problemáticas diferenciadas. Una vez identificadas y ordenadas, a estas distintas fuentes se les preguntará por la teoría de la imagen que articulan de manera implícita o explícita; qué concepto de imagen sostienen en sus presupuestos y qué concepto de imagen ayudan a construir en el Diseño Gráfico. Si bien la mayoría no se ocupa de dar una definición precisa, desde las cuestiones que se discuten se puede determinar ciertas caracterizaciones sobre lo que se consideraría propio o esperable de una imagen. De esta manera, siguiendo la perspectivas de Mitchell y Marin sobre las interacciones entre imagen y teoría, y entre las dimensiones de lo transitivo y lo reflexivo, se realizará un estudio descriptivo-comparativo del contenido de cada discusión. A partir del análisis, la descripción y el contraste de las mismas, se buscarán abstraer los componentes, tradiciones y conceptos que permitirían entender cada postulado como una teoría de la imagen y detectar qué idea específica de imagen se estaría delimitando y construyendo allí.

Si bien cada discusión construye un universo de referencia autónomo e independiente, desde este trabajo se postulará que existe un punto de encuentro de todas ellas en lo gráfico y que, a su vez, no es posible pensar en la dimensión de la imagen-gráfica sin el aporte específico de cada uno de estos ejes. Se expondrá entonces, en primer lugar, bajo qué condiciones específicas y qué tipo de sentido producen sobre el concepto imagen para, a continuación, analizar cómo en las contribuciones o vacancias cada una configuran cierta idea y concepto de imagen-gráfica. ¿Qué se dice sobre la imagen y como se hace imagen a partir de lo dicho? Para concluir, se contrastará el perfil construido para – y desde – la noción de imagen gráfica con el actual escenario de reflexión sobre lo visual.

7. La imagen-auténtica, la imagen-moral: Muthesius y Behrens

Tras las innovaciones introducidas por la Revolución Industrial de mediados del siglo XVIII, y el imparable encadenamiento de descubrimientos que se suceden a partir de ese momento, el basamento ideológico, tecnológico, cultural y económico de la sociedad occidental se vio profundamente trastocado. La irrupción de la máquina y la técnica con base científica, distinta en esencia a los procedimientos técnicos de períodos anteriores⁵⁶, tuvo una influencia en múltiples dimensiones, afectando cuestiones de alcance general y colectivo – los llamados ‘logros’ de la sociedad moderna e industrializada – pero también, y de modo inevitable, cuestiones más próximas y cercanas al plano de la cotidianeidad. El desarrollo de los medios de transporte de gran velocidad por tierra y por mar, la activación de una nueva lógica económica que acarrea, a su vez, la aparición de movimientos y nuevas clases sociales, la exploración y explotación de recursos naturales, las nuevas fuentes de energía y materiales, o la mejora de los sistemas y medios de comunicación, deben ser leídos directamente vinculados al surgimiento de nuevos ‘modos de vida’: las nuevas rutinas, profesiones y formas de sociabilidad propias de la gran ciudad, la extensión del tiempo vital diario, ampliado y ganado al espacio de la noche gracias a la progresiva sistematización de la luz eléctrica, o la aparición de todo un repertorio de objetos y mercancías producidos industrialmente que pasaron a estar disponibles para una parte de la sociedad que anteriormente no tenían acceso a ellos. Todas estas transformaciones reconfiguran los ámbitos de actuación, hábitos de consumo y maneras de habitar los espacios públicos y privados de la sociedad moderna, cuya diferenciación surge, a su vez, al calor de todos estos cambios.

Esta última cuestión, el escenario urbano y doméstico progresivamente superpoblado de nuevos productos – nuevos en sus funciones pero también en sus modos de producción – inicia una serie de discusiones centrales para la aparición del Diseño. La fabricación de bienes y mercancías mediante la introducción de la máquina no sólo habilita un incremento en la presencia y distribución de objetos en el medio social, principalmente vinculados al ámbito del hogar, los utensilios y los muebles, sino que, también, altera la concepción y la valoración de todo el proceso productivo. La industrialización de las técnicas reemplaza al trabajo manual, sistema vigente durante siglos y signado por las lógicas del artesanado, instalando en su lugar una modalidad dirigida por una marcada división del trabajo, la fabricación en serie y la búsqueda de mayores ganancias mediante la reducción de los costos y tiempos de elaboración. De entre las múltiples consecuencias ligadas a esto, una de las cuestiones que despierta más debates es el problema de la forma y la estética de los objetos en este paso de la artesanía a la producción industrial. Problema que podría vincularse con la definición de una nueva teoría de la imagen al tener que resolverse el aspecto y la visualidad que resultan de estas prácticas.

Como señala el historiador sueco Sigfried Giedion en su repaso por el impacto del proceso de industrialización (Giedion, [1948] 1978), hasta ese momento los artesanos producían artículos de un nivel y calidad consistentemente elevado, cuyo precio era sostenido por un sistema gremial que garantizaba una economía controlada y su valorización dependía del

⁵⁶ Franz Feuleaux, caracterizando el cambio de actitud frente a la técnica, denomina ‘magnamismo’ a la nueva concepción basada en la exploración y control de las leyes naturales y la contraposición a lo que llama ‘naturismo’, “que busca sólo protegerse de las fuerzas naturales o se limita, como máximo, a obtener alguna receta y conservarla celosamente como secreto de oficio” (Feuleaux, [1884] 2002, p. 28)

reconocimiento del esfuerzo que demandaba su elaboración; razones por la cuales eran un bien de difícil adquisición y vinculado a valores humanos y materiales específicos.

“Los hombres nacidos en las primeras décadas del siglo XIX crecieron con la firmemente arraigada creencia de que todos los productos implicaban altos valores en mano de obra y sólo podían ser conseguidos mediante grandes fatigas. Pero ahora las máquinas empezaban a reducir a una fracción de su costo inicial, no sólo los tejidos de algodón, sino también casi todos los productos utilizados en el arte y la ornamentación” (Giedion, [1948] 1978, p. 356).

En un primer momento, las nuevas posibilidades constructivas y procesos de acabado, subordinados a los principios de la estandarización y seriación, llevaron a que el mercado se llene de artículos producidos en masa y de bajo costo que tomaban como modelo la apariencia de las artesanías para resolver la cuestión formal, y con ello apelaban a la valoración positiva que ya se tenía de ellas. En el período que va desde los comienzos de la década de 1830 hasta finales de la siguiente, la industria se consolidó en distintos campos de acción y se dieron una profusión de inventos y dispositivos para adornar, labrar y repujar superficies, y simular con esto la factura manual, al mismo tiempo que avanzó la tendencia a ocultar materiales inferiores bajo una capa de recubrimiento más valiosa o a inventar nuevas materias primas o procesos que imitaban la apariencia de otras más costosas.⁵⁷

“Las máquinas empezaron a producir masivamente estatuas, cuadros, jarrones, macetas y alfombras. Simultáneamente, el mobiliario empezó a abotagarse y sus formas se hicieron mas vulgares. Siguió un nuevo relleno de la habitación con toda clase de objetos exigidos por la creciente demanda de ornamentación. Cuanto menos costosa resultaba la producción, más florecían estos adornos” (Giedion, [1948] 1978, p. 356)

La percepción generalizada sobre esta primera solución basada en la imitación de estilos anteriores y el uso de materiales sustitutivos fue de rechazo por parte de un sector de la sociedad ya que se consideraba que se producía una pérdida de calidad resultado de, por un lado, la falta de cuidado en las terminaciones y, por otro, la arbitrariedad de las decisiones formales y estilísticas, no coincidentes con el nuevo ‘espíritu’ de época. Es en torno a mediados de la 1840 que comienzan a surgir protestas contra los considerados ‘abusos de la mecanización’; una sensación de descontento respecto tanto a la aplicación de los nuevos avances técnicos como a sus resultados, que queda evidenciada y tiene su punto más alto en las concusiones de la Gran Exposición Internacional de 1851, organizada en Londres por la Royal Society of Arts. Allí se propuso reunir los productos más destacados de la industria y los oficios de diferentes países con el objetivo de hacer un balance sobre el estado de la producción de la época. La principal lección de esta experiencia surge de la comparación de los productos europeos industrializados con otros provenientes de regiones aún vinculadas a las lógicas y prácticas del oficio y la artesanía que, como afirma Giedion, resultaron ser condenatorias para la mecanización: “[l]os llamados primitivos conocían la dignidad y tenían contacto con el material” mientras que “los europeos, apenas abandonan el terreno seguro del tejido neutral, delataban inseguridad en su mescolanza de ornamento y naturalismo, así como en su uso y abuso de los materiales” (Giedion, [1948] 1978, p. 362) Por primera vez no solo resultaba evidente que el grado de industrialización no era sinónimo de progreso, sino que, además, se señalaba justamente lo contrario: un retroceso producto de indefinición sobre al aspecto formal de las nuevas producciones.

De este modo, a la etapa inicial de copia del paradigma estético anterior y de aplicación irreflexiva de las posibilidades de la mecanización, sigue un período especialmente

⁵⁷ Maldonado señala que este proceso tuvo su correlato en el terreno legislativo, donde algunas iniciativas tuvieron una influencia directa en la fisonomía de los objetos técnicos:

“En las dos últimas décadas del Siglo XIX en varios países se establece la abolición de cubrir con un cárter los engranajes de las máquinas-herramientas con el fin de prevenir los accidentes laborales.

Las primeras leyes para una reglamentación de la higiene y la seguridad del trabajo son promulgadas en Austria entre 1883 y 1885, en Alemania en 1891, en Inglaterra entre 1891 y 1895 y en Francia en 1893.

De esta manera, la configuración técnica del objeto queda oculta por una configuración formal, constituyéndose así una dicotomía que no quedará limitada solamente al campo de las máquinas-herramientas. Al contrario, se convertirá en característica dominante de casi todas las tipologías de objetos de la civilización industrial. Nace así la ‘carrocería’, es decir, un envoltorio añadido y a menudo tratado como una forma, sin ninguna relación – o muy escasa – con el contenido” (Maldonado, [1977] 1993, p. 25-26).

preocupado por resolver la vinculación entre arte, artesanía e industria y, con ello, arribar a una solución para el problema estético de los objetos industriales. Sobre la manera de vincular estos dominios surgen distintas alternativas según se priorice alguno de estos ejes por sobre los otros. En Inglaterra, por ejemplo, aparecen dos actitudes que tipifican las alternativas. Por un lado, el discurso encarnado en las figuras de John Ruskin y William Morris, proponía la supresión del trabajo con la máquina y un retorno a la producción artesanal, tomando como modelo una imagen idealizada del trabajo comunitario en los talleres de la Edad Media. De esta perspectiva se deriva el movimiento Arts & Crafts. Por otro, Henry Cole, uno de los impulsores de la realización de la Gran Exposición Internacional, planteaba, junto con un grupo de reformistas ingleses, no un rechazo a la industria ni un retorno a los oficios del pasado sino, en cambio, arribar a un ‘buen uso’ de la mecanización que otorgue “belleza aplicada a la producción mecánica”; “llenar los huecos existentes entre el artista, el fabricante y el diseñador” (Giedion, [1948] 1978, p. 359). La valoración sobre la construcción de herramientas y estructuras del mundo de la ingeniería, del cual Estados Unidos era uno de los principales exponentes, se deriva de esta postura. De manera simultánea, y en lo que podría considerarse un punto intermedio, hacia la década de 1890 aparece el movimiento artístico del *Art Nouveau*, que exaltaba las metodologías de trabajo de la artesanía pero sin cuestionar el empleo de la máquina o la utilización de nuevos materiales, como el hierro o el vidrio. Este movimiento coincide con la voluntad generalizada de rechazar el pasado o la imitación de estilos preexistentes, buscando inspiración para su repertorio formal en la naturaleza o en fuentes extranjeras, como el japonismo.

Como resume Aquiles Gay, el devenir que tuvieron estas diversas soluciones para repensar el esquema productivo en el paso de la artesanía a la producción industrial resultaron insatisfactorias o conducían a puntos muertos por diferentes motivos. Por un lado, “los intentos de volver a la producción artesanal del movimiento Arts & Crafts se habían extinguido en siglo XIX, pues este esquema no podía dar solución a los requerimientos de una nueva sociedad que surgía con el siglo XX, la sociedad de masas, caracterizada por la presencia de nuevas y bastas categorías de consumidores. Por otro, la expectativa de conciliar el factor estético con los imperativos de la producción industrial, dentro de la corriente del *Art Nouveau*, también se habían diluido en las contradicciones propias de esta corriente, que se centró en producir artículos de buen gusto [...] pero solo al alcance de una selecta mayoría” (Gay, [1994] 2004, p. 72)

De este escenario heterogéneo centrado en la forma de las cosas que se producen y consumen hacia fines del siglo XIX y principios del XX, los postulados y discusiones que se desarrollan hacia el interior de la *Deutscher Werkbund* (Liga Alemana de Talleres) resultan especialmente relevantes porque, por un lado, se condensa y se da cuenta de gran parte de los posicionamientos mencionados anteriormente y, por otro, participan personajes y se desarrollan discursos que suelen ser reconocidos como señeros en el surgimiento del Diseño por la mayoría de los enfoques historiográficos sobre el campo.

La *Werkbund* fue fundada en 1907 por iniciativa conjunta de Hermann Muthesius, Friedrich Neumann y Karl Schmidt con el objetivo de reunir artistas, artesanos, arquitectos, críticos de arte y personas vinculadas con el mundo de la industria y lograr el equilibrio entre la formación artística, el trabajo sobre la forma y la producción mecanizada. Según se establece en uno de sus estatutos, la finalidad detrás de esta conjunción era alejar el trabajo del artesano del paradigma de los estilos históricos para relacionarlo con el arte y las posibilidades de la industria bajo un paradigma de unidad ⁵⁸; “seleccionar los mejores representantes del arte, la industria, los oficios y el comercio, combinar todos

⁵⁸ Esta voluntad integradora queda reflejada en la propia composición de la agrupación, que no sólo incluía a individuos vinculados con el pensamiento y la producción de objetos sino que también incorporaba a empresas locales, como la AEG, Behlisen, Delmenhorst y los Talleres Alemanes (*Deutsche Werkstätten*), con las que se establecían acuerdos de cooperación para asegurar que los principios discutidos encuentren un contexto de aplicación real y concreto.

los esfuerzos en pro de una calidad elevada de trabajo industrial y de formar un centro de unión para todos aquellos que puedan y quieran trabajar por una elevada calidad” (citado en Pevsner, [1936] 2003, p. 35). Gert Selle, en su repaso de las ideologías y utopías detrás del surgimiento del Diseño, señala que “el idealismo tardío burgués, el individualismo artístico, el pensamiento comercial, el racionalismo tecnológico e incluso las ideas nacionalistas de carácter imperialista, adquieren sobre la base de esta asociación una forma organizativa unitaria” (Selles, 1975, p.104)

Esta motivación reformadora del proceso productivo debe ser entendida como inseparable de una voluntad educativa sobre gusto de la sociedad; no sólo se apuntaba a la producción de objetos ‘bien formados’ sino también a educar culturalmente a la población, “de construir la costumbre” en palabras de Neumann, mediante una continua serie de intervenciones propagandísticas y de promoción de sus postulados en el medio social (Nerdinger, 2005). La trayectoria de la agrupación incluye, de este modo, la producción de catálogos de venta, publicaciones propias como la revista *Die Form*, aparecida entre 1925 y 1935 y donde se presentaban casos ejemplares de ámbitos diversos como el mobiliario, la indumentaria, la tipografía y la planificación urbana, y la organización periódica de muestras, exposiciones y congresos llevados a cabo desde su fundación hasta 1933, momento que podría considerarse como el final de su primera etapa de existencia⁵⁹ con la disolución e integración de la organización dentro de otros organismos del régimen Nazi. Estos encuentros, de los cuales destacan la gran muestra en Colonia de 1914 y la exposición de Stuggert de 1924, representan puntos clave porque no sólo socializaban el tipo de producciones que la Werkbund buscaba promover, sino porque también se formalizan los discursos y textos programáticos sobre el particular posicionamiento frente al problema de la forma que, como se evidencia en los registros de los congresos, no eran uniformes y muchas veces estaban atravesados por debates y discusiones ricos en definiciones sobre el acto de producción de lo visual que querían instalar.⁶⁰

Desde la Werkbund, contrario a oponerse a la máquina, se consideraba que la mecanización representaba el paradigma productivo que mejor podía satisfacer las necesidades y el espíritu de época. Durante la primera asamblea anual el arquitecto Theodor Fischer decía:

“No hay una línea de demarcación precisa entre herramienta y máquina. Puede crearse trabajo de un elevado standard con herramientas o con máquinas, tan pronto como el hombre ha dominado la máquina y hecho de ella una herramienta [...] no son máquinas en si mismas las que hacen inferior el trabajo, sino nuestra ineptitud para usarlas con propiedad” (citado en Pevsner, [1936] 2003, p. 37)

Los artistas, los artesanos, los arquitectos y todos los oficios vinculados a las artes aplicadas serían los encargados de encontrar ese correcto modo de uso para sacar el máximo provecho de las posibilidades productivas y estéticas de la máquina y arribar a soluciones formales que se condigan con sus lógicas de acción. Se revisarán a continuación los postulados de dos miembros de la Werkbund que, en sus desarrollos, podría considerarse esta latente una definición de imagen: Hermann Muthesius y Peter Behrens, personajes cuyos aportes son considerados fundamentales para el construcción de la idea moderna de Diseño. Si bien éstos no se ocupan de la imagen pictórica en sentido estricto, en su propuesta de cómo debía ser la apariencia de los objetos y en el debate sobre la forma y la producción de lo visual de manera generalizada, es decir aplicable a la totalidad de las producciones realizadas con medios mecánicos, se perfila una conceptualización de los alcances de la imagen dentro de las lógicas del paradigma técnico moderno.

⁵⁹ Tras la Segunda Guerra Mundial, la Werkbund es refundada alrededor de 1950 y se mantiene activa hasta la actualidad, aunque con un cambio de perspectiva importante respecto al problema fundacional de la relación arte/artesanía/industria y enfocándose en coyunturas contemporáneas, como el impacto de la industria en el medio ambiente y el entorno.

La mayor parte de las perspectivas historiográficas de la Historia del Diseño suelen hacer un recorte acotado sobre los aportes de la Werkbund, concentrándose principalmente en la actividad de la agrupación hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial para, luego, estudiar la influencia de sus ideas en otros ámbitos vinculados al surgimiento del diseño, como la Bauhaus. Y si bien con el conflicto bélico hay un cambio de foco en las discusiones, pasándose del problema entre ‘arte e industria’ a una perspectiva mas orientada a la producción racional y económica, la Werkbund desarrolla numerosas actividades en el período de entreguerras. Del mismo modo, su influencia no debe circunscribirse al territorio alemán ya que condujo a la fundación de agrupaciones similares en otros países, como la Werkbund austriaca (1912) o la Werkbund suiza (1913)

⁶⁰ Uno de los debates más nombrados hacia el interior de Werkbund se da entre las posiciones encontradas de Muthesius y Henry Van de Velde sobre la tipificación de la producción, propuesta por el primero, y la conservación de cierta “libertad creadora del artista”, defendida por el segundo. Ver detalles de esta discusión en Maldonado ([1977] 1993, p. 35-36).

Alemania, un país que no protagonizó el surgimiento de las innovaciones industriales, y ante la necesidad de mejorar la calidad de sus productos para insertarse de manera competitiva en el mercado mundial, encaró el proceso de modernización de manera más ordenada y como parte de un programa estatal. Muthesius fue el vínculo entre ese deseo de involucrarse con las innovaciones en el sistema productivo y los desarrollos acontecidos en Inglaterra, pionera de estos temas y modelo a seguir por los países menos industrializados, actuando como agregado de la embajada alemana en Londres desde 1896 hasta 1903 con el objetivo de realizar una investigación sobre los problemas de la industrialización urbana y la estética de la vivienda inglesa. Dado que el *Art Nouveau* no había tenido un impacto tan profundo en la arquitectura inglesa como en otros ámbitos, tuvo contacto, en su lugar, con los principios arquitectónicos del Arts & Crafts, donde se combinaba la sencillez de la tradición vernácula con la planificación racional y una particular atención sobre el proceso constructivo en relación a los materiales; como establece Pevsner, “Muthesius regresó hecho un convencido defensor de la razón y la simplicidad en la edificación y en el arte” (Pevsner, [1936] 2003, p. 32). Ya en territorio alemán, en 1904, recibió la misión de reformar el programa nacional de educación en Artes Aplicadas y en 1907, convertido en superintendente de la Junta Prusiana de Comercio para escuelas de Artes y Oficios, generó un debate con las asociaciones comerciales sobre la necesidad de evitar la imitación de las fórmulas estilísticas del pasado, levantando una controversia que conduce a la fundación de Werkbund.

Muthesius es uno de los principales teóricos de la modernización industrial y de la racionalización de los procesos productivos en el marco de la Werkbund. En el texto *Die Bedeutung des Kunstgewerbes* [la importancia de las artes aplicadas] incluido en *Dekorative Kunst* (1907), expone algunos de los valores de las *Arts & Crafts* con los que se encontró en Inglaterra y que propone retomar en el contexto alemán. Señala que a raíz de todos los cambios que produce la industrialización, la percepción general que la sociedad tenía de las artes aplicadas habría sufrido una transformación, pasando de ser un tema restringido sobre el cual el público tenía poco conocimiento, para convertirse en una cuestión ampliamente discutida públicamente y estudiada incluso en el marco de la educación universitaria. Esta importancia y revalorización tiene como consecuencia, además, la aparición de lo que denomina un “arte industrial” nuevo, un lenguaje artístico inédito que detecta como incipiente en la exposición de Artes Aplicadas llevado a cabo en Dresde en 1906 y que progresivamente comienza a imponerse como alternativa al estilo historicista característico de las décadas de 1880 y 1890.

Reconoce que en la historia del Arte las actualizaciones del repertorio estilístico y formal siempre fueron el motor de cambio que llevo de un movimiento al otro, citando como ejemplo paradigmático la ruptura que se da entre el Gótico y el Renacimiento, motivado por la necesidad de desarrollar pautas de representación que se condigan con los avances técnicos y las transformaciones de las mentalidades de ese período. Sin embargo, también señala que, desde ese momento, comienza a establecerse un cierto comportamiento cíclico que se basa en la aplicación de variaciones de temas establecidos en la Antigüedad mediante la inclusión de elementos formales externos, y no presentes en ese sistema inicial, para lograr la sensación de renovación. El problema radicaría en que esta lógica, propia y en cierto modo funcional a los principios del ámbito artístico, fue adoptada por las primeras generaciones de productos industriales de manera superficial, produciéndose en esa traspolación una simplificación que redujo el dato formal a una operación epidérmica. Una sobredeterminación donde se entiende a la forma como aspecto exterior, pasando por alto que ésta siempre es una expresión de las condiciones y el perfil intelectual, material y social – y en este sentido una interioridad – del tiempo en que es producida. La imitación

de las formas exteriores del viejo artesanado resultarían, así, imitaciones sin valor al limitarse a la exterioridad de estos productos; “la rápida sucesión de las modas artísticas en la segunda mitad del siglo XIX prueba que la fuerza exterior de los nuevos productos no [tiene] relación con el espíritu del tiempo” (Muthesius, [1907] 2002, p. 71)

El mérito de las innovaciones introducidas por ese nuevo arte industrial que detecta en algunos sectores de la producción mecanizada, no sería simplemente crear formas nuevas e inéditas respecto al arte histórico, ya que con esto se estaría cayendo en la misma lectura determinada por el aspecto exterior, sino en reconectar la génesis formal con las características materiales, tecnológicas e intelectuales de su tiempo. “Y en este paso, en el abandono de los esquemas agotados de los últimos decenios, que no hacían más que filtrar infinitamente el arte histórico, es ciertamente necesario ver una conquista del arte aplicado moderno” (Muthesius, [1907] 2002, p. 70)

Respecto a esas características distintivas de ‘lo moderno’, Muthesius establece que existen tres dimensiones que, aunque presentes en todos los momentos históricos, adquirirían en su época un carácter distintivo. En primer lugar, adjudica a la idea de funcionalidad ser uno de los principios rectores que guía y atraviesa toda la producción intelectual y material; un requisito de adecuación a la función sobre el que podría establecerse una diferencia fundamental respecto a los muebles, utensilios y objetos producidos en períodos anteriores. La forma de los asientos, el modo en el vestir, la costumbre en las comidas o las necesidades de aseo, pasaron a responder a usos domésticos y sociales radicalmente diferentes en su concepción a los de siglos pasados. “Si quieren tenerse en cuenta las condiciones de época hay que, ante todo, tener en cuenta las condiciones particulares de cada simple objeto. Es así, que el concepto fundamental del moderno arte industrial ha sido desde el principio aquel de comenzar a definir con la máxima claridad el objetivo de cada objeto, para derivar lógicamente la forma desde ese objetivo” (Muthesius, [1907] 2002, p. 72)

Agrega que, una vez definida la forma en relación a la función, existiría un segundo condicionamiento al cual atenderse e igualmente determinante para que una producción pueda considerarse como exponente de su época: las propiedades del material con el que se va a trabajar. La piedra, la madera o los metales exigen dimensiones y formas específicas y la época moderna, con su amplio abanico de nuevas materialidades asociadas al ámbito industrial y constructivo, como el hierro, el acero, el concreto o el vidrio, implicaría un repertorio de nuevas y singulares requisitos. “Al principio de la conformación según el objetivo se agrega, por lo tanto, el de la conformación según la naturaleza del material y, al respeto del material se acompaña el respeto por la estructura correspondiente. Objetivo, material y conexión natural dan al artesano moderno las directivas que deberá estar dispuesto a seguir” (Muthesius, [1907] 2002, p. 72)

Muthesius señala que entre estos tres principios formativos, como denomina a los ejes del objetivo, el material y la estructura, se inserta el dato de la sensibilidad humana, que puede participar de igual manera o imponerse en el proceso de la configuración formal. Este dato afectivo podrá considerarse un sentimiento, un espíritu, genuinamente moderno siempre y cuando se adecúe y respete la particular valoración que se hace en la Modernidad de la función, la materialidad y la estructura, mientras que si se ata a dictados del pasado sobre estas cuestiones, será un “sentimentalismo historicista” desconectado de la realidad de su contexto. Del acatamiento de estos principios se desprende un componente ético y moral que atraviesa toda la teoría de Muthesius y a partir del cual juzga a las producciones desde nociones de legitimidad, autenticidad y veracidad. Una

‘moral constructiva’ y una ‘ética del trabajo’ que no estarían presentes en las modas del ochocientos y que lleva a que califique a éstas, en contraposición, como irracionales y “faltas de decencia”; falsificaciones del espíritu.

Se delinea con esta polarización una aspiración de que toda apariencia, toda imagen, para responder a las necesidades de su tiempo, debe vincularse con un principio de verdad y honestidad constructiva; una expectativa y pedido de principios que se aplica a toda su teoría de lo que debería ser una imagen:

“Descartar las imitaciones de cualquier tipo, que cada objeto se presente por lo que es, que cada material se manifieste en sus propias cualidades. Así se desarrolló uno de los principios más importantes y significativos de la producción artesanal, el de la veracidad intrínseca. Y a su saga vino enseguida el principio derivado, el de la pureza y simpleza de la obra. Dado que la legitimidad no es más que la manifestación exterior de la veracidad interna” (Muthesius [1907] 2002, p. 72)

Para Muthesius cualquier planteo que se atenga a estos lineamientos es capaz de trascender el ‘frívolo juego de modas estilísticas’, ya que sería la manifestación visible de impulsos interiores que, si son ‘auténticos’ y surgen de una ‘plena y sincera’ dedicación, pueden volverse una síntesis de la conciencia de la época; asociándose con esto a la producción de lo visible con cuestiones como la sinceridad y la autenticidad. Estas nociones son claves en los enunciados de Muthesius, y de gran parte del sustrato ideológico del Movimiento Moderno, y quedan resumidas en el concepto *Sachlichkeit*, término que no tiene traducción precisa al español ya que significa al mismo “pertinente, positivo y objetivo”. “*Sachlichkeit* en su justa medida es lo que celebraba Muthesius en la arquitectura y la industria inglesa y ‘perfecta y pura utilidad’ es lo que reclama del artista moderno” (Pevsner, [1936] 2003, p. 32-33). Todo ámbito donde las formas estén desprovistas de decoración y sean dictadas por los propósitos que buscan cumplir estará atravesado por la noción de *Sachlichkeit*, como sucede en las estaciones, ferrocarriles, salones de exposición, puertos o buques a vapor, producciones del ámbito de la ingeniería que muchos pensadores vinculados a la producción industrial señalan como referencia para el nuevo paradigma constructivo.

Esta base funcional y objetiva tendría el potencial de extenderse a todas las artes, lo que en el caso de la pintura, la escultura, las artes gráficas, la cartelería y la ilustración se ejemplifica a partir de la tendencia a estilizar las formas y utilizar fórmulas compositivas de carácter ‘severo’, en contraposición a la orientación anterior hacia el boceto, la retórica teatral y la utilización de soluciones formales derivadas de fuentes naturales o exóticas.

“Lo mejor que puede hacer la producción material de nuestra época es asociarse a esta seriedad de esfuerzos. Ello implica además una conversión de fundamental importancia; dado que el industrial en el campo de las artes aplicadas ha rechazado, como principio, mezclar objetivos éticos o morales a su actividad productiva y comercial, que él, según sus declaraciones, programaba únicamente por los presentes requerimientos del público. El resultado eran cosas que tenían muchas pretensiones y que en realidad no contaban mucho [...] A continuación de esta práctica de la industria y a la disponibilidad del público, intervino una desmoralización recíproca de los industriales y los adquirientes” (Muthesius [1907] 2002, p. 78)

Los círculos de consumidores dominados mayormente por las pretensiones sociales de la burguesía – su voluntad de ascenso simbólico en la pirámide social e identificación con

los antiguos modelos y patrones de lujo de la aristocracia – no daban importancia a ideales tales como los de veracidad constructiva o pureza de las formas y los materiales; haciendo que la producción industrial priorizase la demanda de vanidad social y reproduzca a bajo costo el aspecto exterior de los objetos anteriormente consumidos por las clases altas. Muthesius afirma que tanto en Alemania como en Inglaterra lograr una transformación de este comportamiento representaba un desafío ya que los nuevos valores sólo pueden ser propuestos y abrazados por “quien posee cualidades de carácter desarrolladas en ese sentido”, lo que llevaría a que la propuesta de reforma no solo tenga que alcanzar a la producción de objetos y artículos de uso sino también convertirse en un instrumento de educación cultural.

La adecuación a la función, el empleo de materiales de acuerdo a sus propiedades inherentes y a las exigencias económicas y técnicas, una estética basada en supuestas formas puras y racionales y la reducción de todos los objetos a sus partes esenciales y estructurales, son los principios que para Muthesius debían dirigir la fabricación en serie de artículos de consumo, sean estos objetos, utensilios, imágenes o viviendas. Todos principios que serían afines a los lógicas de producción mecanizada. Muthesius reconoce que la máquina supera al trabajo manual y su utilización no sólo satisface las necesidades económicas de la época sino que ofrece sus propias posibilidades estéticas que, contrario a ser negadas u ocultadas bajo la fachada de algo más, debían ser exaltadas por representar el ideal de objetividad y honestidad constructiva que buscaba implantar. Es sobre esta posibilidad de establecer un “estilo de la máquina” que se presenta una disensión con los postulados de Peter Behrens.

Behrens fue otro de los miembros de la Wekbund en su etapa fundacional y uno de los principales responsables de la promoción de los ideales de la agrupación al aplicar los principios de funcionalidad, racionalidad constructiva y objetividad en trabajos de amplia difusión.⁶¹ En el mismo año de la conformación de la Werkbund, la compañía alemana AEG (Sociedad General de Electricidad) lo nombra arquitecto y consejero artístico, realizando en este rol una serie de trabajos que incluyen el diseño de fábricas, la imagen de la empresa (logotipos, folletos, catálogos y afiches) y toda una línea de productos como lámparas, teteras, ventiladores y calentadores, entre otros. Es por esta variedad de ámbitos de actuación y por el tipo de trabajo que desarrolla para la empresa que Behrens suele ser señalado por muchos enfoques como una figura que anticipa el rol y la labor del diseñador profesional tal como se conoce actualmente.

Del mismo modo que Muthesius, detecta en el contexto de los cambios que produce la industrialización una serie de contradicciones y conflictos respecto a la manera en que se concilian los requerimientos técnicos del nuevo sistema productivo y la forma de los objetos y el entorno cotidiano, una coyuntura que escenifica mediante las figuras de la civilización y la cultura. Desde este punto de vista, las conquistas de la técnica moderna representan las manifestaciones más importantes de las capacidades de la época, a las cuales equipara con una pauta civilizatoria, “los progresos de la vida material obtenidos con la razón y con las luces”, mientras que asocia, por otro lado y de manera diferenciada, a los valores espirituales y psíquicos creados por el arte con el dominio de la cultura. Y si bien señala que toda sociedad depende de igual manera de estas dimensiones – técnica y arte, civilización y cultura – la inclinación innegable hacia la civilización técnica propia de la actitud espiritual de la época moderna ha producido un desajuste que se manifiesta en la falta de desarrollo de las necesidades culturales. Detecta así un cisma que adjudica al desarrollo desigual y la falta de contacto entre los campos de la técnica y el arte, campos que “menos aún se tocan donde especialmente deberían hacerlo, o sea en la construcción de edificios y en los productos de la gran industria” (Behrens, [1910] 2002, p. 102)⁶²

⁶¹ Tanto en sus primeros trabajos en pintura y arte gráfico como en los posteriores proyectos arquitectónicos, Behrens formó parte de la generación que dio inicio a la reforma ‘moral’ de las artes aplicadas devenidas en arte industrial, pasando de las curvas orgánicas y ornamentaciones profusas del Art Nouveau a la racionalización de las formas. “Un ideal de honestidad, salud y simplicidad” que reemplazó “los sueños estetas del Art Nouveau” y puede detectarse en sus edificios construidos de 1904 en adelante, donde por ejemplo las cúpulas floridas y las cornisas curvas dan lugar a techos piramidales o planos, o en la creación de familias tipográficas, donde las curvas se rectifican y los ornamentos se desprenden de las formas geométricas del círculo y el cuadrado (Pevsner, [1936] 2003, p. 176).

⁶² Considera que, además de la producción de artículos de consumo doméstico, los edificios son claros exponentes de estas necesidades y problemas no resueltos porque dependen directamente de las ciencias de la construcción y la acertada conjunción de materiales. Cuestiones que, así como los productos de la industria, adolecen del problema de que tanto los materiales como las estructuras son tratados como algo secundario, trabajándose el objetivo práctico y luego agregándose una fachada inspirada y tomada en préstamo de períodos anteriores que niegan u ocultan lo propuesto por el trabajo estructural interno.

Behrens, en el texto *Kunst und Technik* (Arte y técnica) aparecido por primera vez en la publicación periódica alemana *Elektrotechnische Zeitschrift* en 1910, caracteriza este escenario de posiciones encontradas a partir de las figuras del ingeniero y el arquitecto, cada uno representante de los mayores logros de los campos de la técnica y el arte respectivamente. Establece que, por un lado, el ingeniero estaba cada vez más alejado de las tendencias artísticas por abocarse al desarrollo de la técnica y las comunicaciones, no ocupándose con ello de la forma estética de los objetos inventados. Por otro, el aspecto de los objetos producidos por la industria y las obras de la arquitectura, que se veían en la necesidad de tomar decisiones estéticas para definir la forma de sus producciones, fueron todos fabricadas por máquinas, mal ejecutados y enmascarados por ornamentaciones que pretendían simular el trabajo manual o imitar materiales nobles con materiales de menor calidad, fallando en dar una solución a la relación entre las posibilidades del nuevo sistema productivo y la elaboración de trabajos de calidad.

“El arquitecto busca el contenido estético solamente en el patrimonio formal de los siglos pasados, sin tener en cuenta las preciosas indicaciones que la construcción moderna produce también en relación a la forma, mientras que el ingeniero encuentra el interés solamente en la construcción, creyendo haber alcanzado su objetivo con un resultado basado únicamente en los cálculos. De la misma manera en los productos de la gran industria, que también y cada vez en mayor medida entran a formar parte de nuestro ambiente de vida, la forma no está determinada por otra cosa que por el principio de la máxima conveniencia económica y el gusto del jefe técnico” (Behrens, [1910] 2002, p. 102)

Las compartimentaciones en el hacer moderno habrían dado como resultado un escenario plagado de “desarmonías” donde se da una mezcla contradictoria de formas con tendencias románticas o bien de objetos sobredeterminados por los objetivos que venían a cumplir, prestándose poca atención a la forma estética de estas producciones. El dualismo y la falta de influencia mutua entre el campo del arte y la técnica sería uno de los principales obstáculos para que la época arribe al ideal de unidad, que desde el punto de vista formal, sería condición para el surgimiento y definición de un estilo capaz de reunir todas las manifestaciones espirituales de una época.

“Sería una cuestión de máxima, decisiva para la historia de la cultura humana, si se alcanzara a obtener que las grandes conquistas técnicas de nuestro tiempo se volvieran la expresión directa de un arte elevado y maduro, en otras palabras, si las manifestaciones naturales de nuestra vida dieran lugar, en su organicidad, a un estilo” (Behrens, [1910] 2002, p. 106)

Donde en Muthesius el respeto por lo dictado desde las dimensiones de la funcionalidad, el material y la estructura pareciera bastar para el surgimiento de un estilo – al punto que incluso el dato de la sensibilidad, en cierto modo análogo al valor cultural que plantea Behrens está subordinado a estos principios – en esta perspectiva, en cambio, la dimensión de la técnica por sí sola no es suficiente; necesita del complemento de la contraparte artística. “Las construcciones del ingeniero son el resultado de un pensamiento orientado en sentido matemático. Nadie pondrá en duda su solidez desde el punto de vista del cálculo, pero es otra cosa que para el ojo se vuelva visible su expresión dinámica, y por lo tanto se satisfaga una exigencia estética [...]” (Behrens, [1910] 2002, p. 110) Para Behrens la técnica por pertenecer a un dominio de naturaleza diferente, no puede ser considerado un factor creativo *per se* en el proceso de aparición de la forma sino un factor crítico; y en esto coincide con los postulados de Muthesius sobre la posibilidad de juzgar una producción de acuerdo a su correspondencia o adhesión con los principios constructivos.

“[...] tanto la nueva manera de construcción como el nuevo material, el acero, son factores importantes aún respecto de lo artístico; como tales deben ser también plenamente apreciados, pero no es posible recabar solo en ellos una nueva belleza. Como existen leyes físicas, así también existen leyes artísticas y estas leyes [...] no pueden y no deben perderse. Están presentes y conservan todos sus derechos acompañando a las exigencias de la técnica” (Behrens, [1910] 2002, p. 105)

Behrens se opone a la simplificación de que el material o el método constructivo constituyan un estilo por sí mismos. “La unidad del conjunto de una época surge de un conjunto de condiciones mucho más amplias que el que puede ser constituido por estos dos factores solamente” (Behrens, [1910] 2002, p. 106) La técnica debe ser asumida y reconocida como un medio primario de la cultura, y no negada como se proponía desde ciertos enfoques del *Arts & Crafts*, pero ésta solo puede manifestarse a través de los lenguajes del arte. “Nuestro deber más acuciante es, por lo tanto, el de hacerle adquirir a la técnica avanzada una cualidad artística, para realizar así, al mismo tiempo, a través de la técnica, la aspiración artística de las grandes obras” (Behrens, [1910] 2002, p. 107) Haría falta reunir estas dos dimensiones – técnica y lenguaje artístico – para reponer el dato cultural faltante en el escenario moderno, centrado únicamente en el desarrollo de las lógicas técnicas y su explotación según exigencias económicas.

“El arte no debe ser ya más concebido como una diversión privada, del cual hacemos el uso que nos agrada. No queremos una estética que busque las reglas por sí misma en un clima de fantasía romántica, sino que este sometida a las leyes de vida activa. Ni tampoco queremos una técnica que recorra su camino por cuenta propia, sino que se abra y sea sensible a la voluntad artística de la época. El arte y la técnica alemana trabajarán así con una misma meta, la potencia de la nación alemana, que se manifiesta en el hecho de que una rica vida material se encuentra ennoblecida por una forma espiritualmente renovada” (Behrens, [1910] 2002, p. 114)

Desde su perspectiva, los principios de la construcción industrial deberían permearse de lo que denomina la “legalidad artística”. Los valores de la técnica con su “actividad de invención teórica basada en el pensamiento orientado con sentido matemático es diferente a la producción práctica, en la aplicación de ese pensamiento calculado tiene el deber de convertir el saber abstracto, mediante la creación plástica, en lo útil multiforme” (Behrens, [1910] 2002, p. 105). Arte y técnica no serían dominios incompatibles desde la consideración de que el propio proceso constructivo, además de atenerse a leyes de cálculo propias del pensamiento analítico, puede tener en cuenta leyes artísticas, presentes, por ejemplo, en los casos en los que un ingeniero debe elegir entre dos soluciones constructivas de igual eficacia siguiendo algún parámetro de gusto o belleza.

Como Muthesius, establece que a lo largo de la historia se han desarrollado estilos que representaban el espíritu de su época de manera unitaria a partir de la colaboración entre “una gran pericia técnica” y “un arte profundamente sentido”, citando los ejemplos de las pirámides egipcias, las construcciones arquitectónicas de los romanos, el gótico o el Renacimiento, todos momentos donde conocimientos del campo de la mecánica práctica dieron lugar a formas y lenguajes artísticos singulares. Señala que en el pasado lograr la síntesis entre ‘bella expresión’ e ‘idea constructiva’ resultaba una tarea más directa ya que ambos continentes de problemas podían concentrarse en una única figura, al arquitecto o maestro artesano, pero que en las condiciones de la ampliación y especialización de los saberes del período moderno esto se vuelve una tarea más compleja. Considera

inverosímil la aparición de una nueva profesión que reúna estos distintos saberes, una figura que define a través del constructo Ingeniero-Arquitecto – y con esto no es capaz de vaticinar la aparición del campo del Diseño – pero juzga como imprescindible que se de una estrecha colaboración entre las distintas disciplinas involucradas en la producción de lo visual, ya sea mediante la figura de un arquitecto con conocimientos de principios de ingeniería o de una tercera persona, “un organizador con perspectivas amplias” (Behrens, [1910] 2002, p. 109), y con esto si anticipa el rol que jugaría el diseñador en la organización y configuración de distintos tipos de producciones, rol que se ejemplificaría con su propio desarrollo profesional.

Si bien tanto el texto de Muthesius como el de Behrens tienen un carácter programático respecto al rumbo esperable para la producción industrial, y el surgimiento de un nuevo estilo que concilie los ejes de la estética y la máquina, por momentos se ofrecen soluciones formales concretas de acuerdo a un principio de coherencia respecto a la situación concreta de la construcción industrial. Behrens, por ejemplo, sugiere que ante los nuevos modos de recorrer la ciudad producto de las velocidades de las innovaciones en los medios de transporte y al propio ritmo de vida urbano, los edificios deberían dejar de evaluarse como unidades independientes para pasar a ser entendido como conjuntos de perfiles. Esto requeriría que las fachadas de los edificios presenten superficies lo mas inmóviles y compactas posible, completamente lisas y sin obstáculos o que, respecto al ritmo interno de la obra, se busque “una distribución para grandes superficies, una contraposición fácil de apreciar de elementos sobresalientes y de superficies muy amplias o de alineamientos regulares de detalles” (Behrens, [1910] 2002, p. 111)

Mismos criterios que propone como válidos para los objetos ‘menores’ producidos por la industria. Por ejemplo, en el caso de los electrodomésticos, no debería resolverse la cuestión técnica y la estética a partir de un tratamiento superficial, evitando caer en cualquier tipo de imitación de las formas artesanales o de los estilos históricos. El modo de producción mecánica debe encontrar su expresión ‘auténtica’ mediante el uso de formas que surjan casi de manera “espontánea” de la máquina y de la producción masiva y, por lo tanto le son adecuadas”; apareciendo con esto cierta noción de autenticidad y adecuación como valores a perseguir, tal como sucedía en los postulados de Muthesius. En la fabricación de aparatos simples que cumplen una función subordinada propone evitar cualquier tipo de ornamento “indiscreto”, para que su presencia no sea “inoportuna” u “ofensiva”, reapareciendo también así el componente moral. En los casos en que cierta decoración sea necesaria, esta ornamentación deberá tener algo de “impersonal”, adjudicándole tal propiedad al “simple ornato geométrico”, ya que éste cumpliría con el requisito de mantener el equilibrio entre “riqueza de formas” y “facilidad de producción”

Mas allá de esta diferencia entre lo que constituiría la aparición de un estilo moderno – el respeto por el condicionamiento técnico o esos mismos condicionamientos en conjunción a una perspectiva artística afín a esos principios – Muthesius y Behrens acuerdan en reconocer que una técnica constructiva ‘honesta’ y coherente respecto a sus propias posibilidades sería la base para cualquier producción que pretenda oficiar de representante de su tiempo; el propio proceso constructivo – sus objetivos, sus medios y sus requerimientos – como un valor en sí mismo que debe ser exaltado y exhibido como parte de la visualidad del objeto resultante. Si se entienden los postulados de ambos autores a partir de estas consideraciones como una teoría de la imagen unificada, se determinan ciertos límites para la definición de la imagen a partir de las cualidades deseables y los criterios para discriminar lo que consideran como imágenes verdaderas de imágenes

falsas. Esas nociones emparentadas a la verdad, lo legítimo y lo auténtico frente a lo falso, lo imitativo y lo falsificado son cuestiones claves para el concepto de su posicionamiento.

La posibilidad de entender estos postulados como una teoría de la imagen se sostiene, en primer lugar, en que en ocasiones se refieren a la producción de imágenes en el sentido tradicional, como carteles, afiches o impresos, en la coyuntura que representa el cambio al paradigma industrial pero, también, involucran un sentido mas amplio del término ‘imagen’ al ocuparse de la apariencia, la estética y las formas perceptivas de todo el rango de objetos producidos por medios mecanizados. Si bien en sus textos se refieren al conjunto de producciones modernas de manera indiferenciada, apuntando más a delinear el proceso de construcción y configuración de modo general, sus apreciaciones sobre objetos, edificios e imágenes propiamente dichas aluden indudablemente a una experiencia visual; implicando esto que, antes de ser utilizadas, manipuladas o habitadas, estas producciones tienen una primera interacción vinculada con el acto de la mirada. Criticar acciones de recubrimiento u ornamentación, celebrar el no ocultamiento de materiales o promover superficies amplias y despejadas de elementos, ubican el problema en el territorio de lo visible y lo visual. Aunque estos objetos estén contruidos con materiales y técnicas modernas, si éstos no se ven como tales se genera un conflicto vinculado con el problema de la imagen que ya no es únicamente material o constructivo.

¿Qué debería ser y hacer una imagen desde estas perspectivas? Una imagen y toda producción de una época es una construcción técnica que debe aspirar a la pureza, honestidad y veracidad exhibiéndose a si misma como parte y resultado de un acto de fabricación, coherente con los materiales y acciones que la constituyen y reflejo del proceso que la configura como tal. Su forma, su aspecto, se vincula directamente con las posibilidades del medio técnico y deben corresponderse con la naturaleza de los procedimientos que la traen a la vista. La imagen verdadera, la imagen-auténtica, sería aquella que, con una voluntad de silenciar la connotación, pretende enunciarse a si misma como pura denotación, como puro acto constructivo. Una voluntad que atravesará todo el movimiento moderno. En contrapartida, una imagen falsa es aquella donde la forma no tiene vínculo aparente con el procedimiento de fabricación; es meramente un recubrimiento, un maquillaje y acto de ilusión, para ocultar el proceso del que resulta. La falsedad radica en este primer acto de ocultación pero, también, en la voluntad de pretender una pertenencia a modelos productivos y épocas que no son los suyos. A pesar de que estas producciones forman parte de lo ‘real’, es decir que tiene una existencia concreta en el mundo físico, desde esta consideración tienen el status de falsificación e imitación, un grado menor de realidad, porque las funciones que vienen a cumplir, por mas precisable que pueda ser – como puede ser la búsqueda de un status simbólico – no se condicen con el ideal que comienza a definirse como estándar de época; no expresan un objetivo ‘noble’ o ‘decente’. Y con este tipo de valoraciones entra en juego el segundo componente clave que acompaña a la idea de veracidad: la imagen como un principio de moralidad. Las imágenes que expresan visualmente su factura no sólo son verdaderas sino también morales, éticas y, en cierto sentido, edificantes, mientras que las que se ocultan a sí mismas son ‘indecentes’ y ‘ofensivas’, como ellos mismos refieren.

La racionalidad opera como un sistema de creencias que tiene a la razón en su centro y se sostiene a través de nociones como la funcionalidad, la eficacia, la utilidad o la economía de recursos para lograr los máximos resultados. Bajo sus lógicas se transforman valores preexistentes que habían guiado la producción de lo visual en períodos anteriores, como las ideas de belleza o estilo. La pretendida calidad, perdida en los primeros años

de la industrialización, no sólo tiene que ver con esta familia de valores asociados a la racionalidad sino, también, con este componente moral que muchas veces es pasado por alto y es parte fundamental del mito moderno. Una moral que, a su vez, contiene de manera latente el germen de un profundo pensamiento nacionalista que se desarrollará plenamente en las décadas posteriores en el territorio alemán.

Para finalizar, cabe mencionar que las ideas sobre esta imagen-auténtica encuentra su pleno desarrollo y realización en la obra de personajes posteriores a la fundación de la agrupación, como Walter Gropius, quienes no sólo se inscriben ideológica y profesionalmente en los postulados de la racionalización, el respeto por los principios formativos/constructivos y el paradigma de la producción industrializada y serializada, sino que también sistematizan y ofrecen soluciones para algunas de las tensiones surgidas al calor de las discusiones mencionadas anteriormente, como la cuestión del estilo y el diálogo entre la forma técnica y la forma artística. En este sentido, Gropius fue una figura fundamental para la escena moderna porque puede considerarse como un continuador de las ideas de Ruskin, Morris, Muthesius y Behrens – las cuales en su trabajo además encuentran una rigurosa aplicación – pero también porque, una década después de los postulados de Behrens sobre la necesidad de una perspectiva mediadora entre el saber técnico y el estético, Gropius dirigirá una de las escuelas claves para la formación de la figura que asumirá esta tarea, la *Staatliche Bauhaus*. Es recién a partir de la influencia de esta escuela que la antes imprecisa figura en la que se deberían reunir los saberes del arte, la industria y la artesanía comienza a delinearse bajo el paradigma del diseño/diseñador.

Gropius considera que el tono fundamental de su tiempo estaba dado por el comercio, la técnica y las comunicaciones, razón por la cual el “creador de formas”, figura a la que define como contrapuesta al decorador del siglo XIX, debía volcarse a la construcción de estructuras propias de estos ámbitos, como estaciones, ferrocarriles o vehículos, siguiendo premisas técnicas de ese tiempo moderno. Al igual que Behrens sostiene que las leyes de los materiales y de la construcción no deben ser confundidas con aquellas del arte. “La coincidencia de la ‘forma técnica’ con la ‘forma artística’, de la estabilidad ‘aritmética’ con aquella ‘figurativa’, constituyen la perfección de cada obra arquitectónica (así como cada ‘pensamiento’ y ‘creación’ humana aspira a conferir nuevamente en una última meta final), pero solamente un enorme esfuerzo de voluntad puede llevarlas a una configuración armónica. El cálculo intelectual o aritmético en la estabilidad de un material se distinguen fundamentalmente por la armonía geométrica; intuita intuitivamente, de las partes componentes: la forma constructiva de la forma artística” (Gropius, [1914] 2002, p. 185).

Creía que las exigencias del cálculo no implicaban simultáneamente las exigencias estéticas ya que “la estabilidad del material es invisible, mientras que la proporción armoniosa puede apreciarse solo en la intuición sensible de la superficie visible” (Gropius, [1914] 2002, p. 183). Solamente en la unión entre la sensibilidad del artista y el saber técnico se origina la forma orgánica, ‘verdadera’. Considera que la “imagen clara”, “la imagen externa de las manifestaciones de nuestra vida común” (Gropius, [1914] 2002, p. 186), solo puede nacer de esta unidad. Es justamente sobre la contraparte de esa imagen ‘técnicamente verdadera’ que en el marco de la Bauhaus dirigida por Gropius puede detectarse otra teoría de la imagen que viene a clarificar las exigencias y aportes que puede hacer la ‘forma artística’ a esta nueva clave moderna y que será tratada en el capítulo siguiente.

8. La imagen-forma, la imagen-construcción: Klee y Kandinsky

El problema de la forma de los bienes materiales del naciente mundo industrial, sumado a las agitaciones políticas, las nuevas demografías y los movimientos económicos que atravesaron a la Europa de fines del siglo XIX y principios del XX, condujeron a una serie de reformulaciones en múltiples áreas de la cultura, que incluyeron naturalmente al campo artístico, el cual, ante este contexto de cambios, parecía haber agotado la posibilidad de ampararse en fórmulas decimonónicas y cánones académicos.

“Avivada por el desarrollo técnico e industrial en el Siglo XIX, se había producido una fractura – que parecía insuperable – entre la concepción artística y su realización, entre lo ‘espiritual’ por un lado y lo ‘material’ por otro. Con el final del Barroco tardío, la arquitectura y la urbanización, la forma potenciada de lo arquitectónico, habían perdido la capacidad de vincularse con las artes figurativas, de unirse a ellas en una obra de arte que las comprendiese a todas. A la desvalorización de los elementos artesanales se añadía un creciente aislamiento” (Wingler, 1995, p. 7-8)

Si bien esta ‘crisis del Arte’ suele ser señalada como un principio de necesidad para el surgimiento de un nuevo paradigma ordenador – rol que vendría a ocupar el Diseño desde algunos relatos –, la correspondencia entre la búsqueda de un valor estético para las nuevas producciones de la industria y la reformulación de los valores de lo artístico no son tan fáciles de divorciar, como señala Verónica Devalle. “La historiografía mas convencional del Diseño ha establecido desde un principio un enfrentamiento donde éste resultaba ser la antítesis de ‘lo artístico’ entendido en términos decimonónicos – pocas veces el origen del diseño [...] ha sido pensado como derivación de la pregunta por la forma nacida en el campo artístico” (Devalle, 2009; p. 88)

La puesta en cuestión de los llamados fundamentos del Arte llevó a que desde este campo se busquen alternativas para afrontar las demandas impuestas por el momento histórico, dándose en el proceso múltiples respuestas para resolver la re-delimitación de su especificidad; una búsqueda de nuevas posiciones de la cual las vanguardias o la vinculación con programas políticos revolucionarios son ejemplos de las alternativas esbozadas. Se produce en este contexto una redefinición de los alcances de lo artístico que afecta, entre otras cuestiones, a la concepción de imagen signada por el paradigma representativo, lo cual tiene una resonancia en la fundación de las nuevas áreas que venían a involucrarse con la producción de lo visual. La noción de ‘forma’ que aparece en este contexto como “punto decisivo de la génesis de la obra” (Klee, [1924] 2007; p. 11) y como estadio primario de toda construcción visual es un discurso clave para comprender la consideración que comienza a delinearse sobre un nuevo tipo de imagen.

El tema de la forma ya aparecía en las discusiones vinculadas a la apariencia de los productos industriales donde, de hecho, algunos postulados le reclamaban a la perspectiva artística un principio de solución y colaboración para la determinación del estilo de las nuevas producciones; un estilo que no debía recurrir a antiguos modelos y patrones

formales sino adecuarse a las necesidades de la época. Sobre esta cuestión, de los distintos pronunciamientos provenientes del mundo del Arte, que considerados en su totalidad requerirían una investigación independiente, los enunciados de dos artistas en particular resultan relevantes por ser considerados ellos mismos figuras claves del naciente Arte Moderno pero, también, y de acuerdo a los objetivos de este trabajo, por su vinculación directa con la *Staatliche Bauhaus*, escuela considerada fundante de una tradición sobre el pensamiento y las prácticas del Diseño: Paul Klee y Wassily Kandinsky.

Ambos iniciaron una perspectiva sobre la forma pictórica – su génesis, su visualidad, su misión – que atraviesa la totalidad de su práctica artística pero también sus desarrollos teóricos y actividad como docentes en Bauhaus. Diferenciándose del modelo anterior de artista, que no solía dar cuenta del procedimiento técnico del cual resultaba la obra (escudándose en una visión subjetiva o inscribiéndose en los preceptos convenidos por el movimiento o la escuela a la que pertenecía) desarrollaron extensas teorías que, con pretensiones de objetividad y universalidad, fundamentaban y dirigían su particular concepción sobre la producción de lo visual; detallando, describiendo y sistematizando sus prácticas – y en cierto modo desdoblándolas – para su posterior difusión y reproducción.

Considerar sus postulados como una refundación de las teorías del arte y del perfil del artista puede resultar insuficiente si no se especifica el grado de indefinición y reajuste que atravesaban a ese dominio en el momento en que ambos desarrollaron sus ideas. Si bien sus aportes a una nueva concepción de la imagen provienen estrictamente del ámbito artístico, surgen en un contexto donde la valencia del propio término ‘Arte’ estaba siendo juzgada y evaluada a partir del ideal moderno de unidad, presente en varios ámbitos de la sociedad y tendiente a desdibujar los límites e incumbencias de los dominios tradicionales. Un pensamiento sobre lo artístico atravesado por circunstancias y necesidades políticas, económicas, tecnológicas y culturales e impulsado por una vocación colectiva de fundirlo con otras esferas de la actividad humana – de arribar a una *Gesamtkunstwerk*⁶³ en el sentido wagneriano. Tal como resume Walter Gropius durante su actividad en la Werkbund y previo a su rol en Bauhaus:

“Mientras que los conceptos espirituales del tiempo son todavía inciertos y oscilantes, y con la falta de una sólida meta unitaria, le falta también al arte la posibilidad de desarrollar un estilo y, por lo tanto, de recoger la voluntad formativa de muchos en una sola idea. Solamente en nuestros días estas ideas comunes de capacidad revolucionaria comienzan lentamente a liberarse del caos de las concepciones individualistas. En las inmensas tareas de época, que son aquellas destinadas a dominar organizativamente el sistema entero de las relaciones y de las comunicaciones – todo el trabajo material e intelectual de los hombres – se encarna en una voluntad social inmensa. La solución de esta tarea mundial es cada vez más el centro ético de la era presente y, en ese sentido, el arte vuelve a tener una materia espiritual para representar simbólicamente en sus obras” (Gropius, [1914] 2002, p. 184).

Este deseo de construir un ‘hombre nuevo’ en unidad y equilibrio, donde reaparecen a su vez varias de las concepciones desarrolladas en el capítulo anterior sobre el componente ético, la misión y espíritu de época, es una de las utopías características del proyecto moderno que debe ser repuesta para contextualizar y comprender cabalmente los postulados de Klee y Kandinsky y de la escuela donde profundizaron y difundieron sus ideas.

Por sus contenidos, ideología y bases pedagógicas, la Bauhaus es frecuentemente señalada como un punto fundante de muchas de ideas y prácticas aún vigentes en la enseñanza

⁶³ El concepto *Gesamtkunstwerk* es acuñado por Richard Wagner en el ámbito de la representación teatral para hacer referencia a la idea de obra de arte absoluta y totalmente abarcativa, donde convergen y se integran todas las artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura. Refleja la voluntad de época de, frente a la idea de un entorno hecho de interrupciones, difuminar los límites entre arte y vida y convertir al signo artístico en una experiencia total.

y los procesos del Diseño. Formó parte de los muchos movimientos del período que demostraba preocupaciones por la imagen y el proceso de configuración visual como herramientas para operar sobre el medio social, desarrollándose las bases para la posterior conformación del Diseño Gráfico como campo autónomo. Estuvo activa entre 1919 y 1933, funcionando asociada a distintos programas estatales, primero en Weimar, luego en Dessau y finalmente en Berlín, donde fue clausurada por el régimen Nazi. Su fundación es el resultado de la unión entre la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia como parte de un proyecto reformista que buscaba reactivar la industria alemana, paralizada tras la Primera Guerra Mundial. Ante el clima de inestabilidad económica y política imperante, Gropius, creador del proyecto y director desde las etapas iniciales hasta 1927, propone en el programa de la institución terminar con el aislamiento entre las distintas disciplinas configuradoras y asociadas a los medios productivos, como el arte, la artesanía, la ciencia y la industria, ya que considera que es el único camino para la construcción de una ‘nueva sociedad’, como aparece reflejado en el manifiesto publicado para la inauguración de la escuela:

“La Bauhaus se propone reunir en una unidad todas las formas de creación artística, reunificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de la práctica artística: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado. El fin último aunque remoto de la Bauhaus es la obra de arte unitaria – la gran arquitectura –, en la que no existe una línea de demarcación entre el arte monumental y el arte decorativo. La Bauhaus prepara arquitectos, pintores y escultores de todas clases, de acuerdo con sus capacidades, para un buen artesanado o para una actividad artística autónoma y fundará una comunidad de trabajo de hábiles artistas artesanos que trabajará con una perfecta unidad de intenciones y con una mancomunidad de concepciones artísticas en la realización de obras arquitectónicas en toda su complejidad de aspectos” (Gropius, [1919] 2003, p. 358)

Los ideales enunciados por Gropius expresan claramente la búsqueda de una síntesis de las artes basada en la solidaridad de esfuerzos y la unificación; una voluntad de integración que se repite como constante a lo largo de toda la actividad de la institución aunque variando los ejes que se pretendían reunir: arte, artesanía y oficios en el primer período, arte y tecnología en una segunda etapa y, finalmente, sobre su cierre, arte y ciencia. Una de las particularidades de la institución fue la conformación de un plantel docente que, de acuerdo a esta intención integradora, incluía personajes destacados de diferentes ámbitos de la cultura y el dominio productivo, dándose una singular convergencia entre enfoques individuales y visión colectiva, tal como establece Roxane Jubert (2006). El plan de estudios ofreció de este modo una variedad de talleres y áreas de trabajo, como cerámica, tejido, carpintería, arquitectura y, aunque en los primeros años de existencia la tipografía y la gráfica aún no formaban parte explícita del programa oficial, muchas asignaturas trataban también el tema de la configuración visual y formal para, posteriormente, crearse áreas vinculadas a la publicidad, la impresión y la comunicación visual. La noción de una “obra de arte unitaria” a la que hace referencia Gropius – “la gran arquitectura” – indica que las competencias que apuntaban promover trascendían y excedían los géneros convencionales y a la labor del ‘artista plástico’. Estas mismas ideas aparecen manifestadas en los propios discursos de Klee y Kandinsky sobre su concepción de la enseñanza.

Kandinsky refiriéndose a esos objetivos de la Bauhaus que enunciaba Gropius, y estableciendo con ello que sobre esas bases debían entenderse sus enseñanzas, explica a la perspectiva como orientada a reunir campos que hasta ese entonces habían sido considerados como estrictamente separados entre sí: “el arte, sobre todo las llamadas

artes plásticas (arquitectura, pintura, escultura), la ciencia (matemática, física, química, fisiología, etc.) y la industria, considerada en sus posibilidades técnicas y factores económicos” (Kandinsky, [1923] 2003, p. 374). Klee, por su parte, en un discurso dado en una de sus primeras clases, como se cita en el catálogo de una exposición donde se ponen en diálogo la obra y sus apuntes teóricos, “Paul Klee: Maestro de la Bauhaus (Fundación Juan March, 2013), proponía a sus alumnos entenderse a sí mismos no como artistas sino como “creadores que configuran la materia, trabajadores prácticos”⁶⁴, y dice, en una retrospectiva posterior del 8 de enero de 1924: “¡No es que queramos ahora convertirlos ante todo en dibujantes y pintores! Pero hemos de compaginar el dibujo y la pintura, porque esas actividades conducen inexorablemente a entrar en contacto con pautas reguladoras esenciales” (citado en Fundación Juan March, 2013; p. 14) De esta manera, aunque efectivamente redefinen la teoría del Arte lo hacen no apuntando a la educación de artistas, sino de ‘configuradores’, y no enfocándose en el campo del Arte en su delimitación tradicional, sino en un área nueva y ampliada.

⁶⁴ Bildner, werktätige Praktiker, en la versión original pero traducida de esa manera en el catálogo de la exposición. La palabra “bildner” no tiene traducción exacta al español ya que es una derivación del término ‘bild – imagen – que refiere al productor de la misma. Suele ser traducida como creador, perdiéndose de esta manera la referencia a la creación de imágenes.

La particular relación entre obra y producción teórica es otra cuestión que es necesario aclarar para comprender el contexto y las condiciones de formulación de los postulados de ambos artistas, una relación que muchas veces es reducida a una simplificación. Aún cuando sus discursos sobre la esencia y las leyes de la forma pictórica – sobre la geometría, el color, el ritmo y las estructuras que componen una obra – pueden interpretarse como una reflexión sobre su propia actividad, por la finalidad pedagógica, el tono didáctico y los objetivos propios de la Bauhaus, requiere que se los considere como algo más que meros complementos para acceder a sus pinturas, ya que sobrepasan las características o la descripción de obras específicas. Como señalan Fabbienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren en el catálogo de la exposición sobre Klee mencionada anteriormente, pero que podría aplicarse también a la interpretación que suele realizarse sobre el legado conceptual de Kandinsky, los desarrollos teóricos tienden a ser leídos manteniendo un relación causal, rígida y directa con la producción pictórica, tomándose a los textos como guiones para la elaboración de cuadros o a éstos como ilustraciones de las teorías. Y si bien es cierto que hay una referencia directa al que-hacer artístico y una innegable resonancia entre obra y teoría dado que en muchos cuadros se ponen en práctica el proceso de configuración que enseñaban, como ellos mismos establecen en diferentes momentos, sus discursos buscan trascender el pensamiento de casos particulares para postularse mejor como leyes o principios de validez universal.

Los textos que componen la teoría de estos artistas toman como base las notas de clases preparatorias para los cursos que impartían en Bauhaus, de la cual formaron parte por un período aproximado de 10 años primero en Weimar y luego en Dessau, a las que se le agregan, además, revisiones para publicaciones y conferencias posteriores. En los dos casos, estas notas y correcciones constituyen un conjunto de textos heterogéneos, ya que algunos aparecen bajo la forma de una prosa ordenada y fluida y otros simplemente como anotaciones breves y fragmentadas plagadas de comentarios marginales, diagramas y esquemas que ejemplifican o complementan el material textual.

Analizando estas producciones de manera conjunta, ambos coinciden en exponer, en algún punto de sus desarrollos, una revisión de los distintos movimientos artísticos cercanos o presentes a su tiempo, en los que detectan una tendencia creciente hacia la abstracción y la objetividad, modalidad en la cual ambos se inscriben y reconocen como exponentes. Definen al estado del Arte como tensionado entre dos polos: las lógicas del impresionismo y el expresionismo, para Klee, y entre el gran realismo y la abstracción, para Kandinsky.

Klee establece que el impresionismo y el expresionismo eran los dos movimientos principales de la época y fundamentales para entender los posicionamientos sobre el problema de la forma que gobernaban las discusiones hasta ese momento. Caracteriza a cada uno de estos ismos como centrados, respectivamente, en el instante receptor de las impresiones que provienen de la naturaleza y en el momento en que esa impresión es devuelta según el temperamento del artista, detectando así, en ambas, una restricción y limitación al organizarse en torno a los actos de observación o reinterpretación en lugar de asumir un rol activo en las decisiones vinculadas a la estructuración de la obra. Desde su punto de vista, en el expresionismo los procedimientos constructivos quedan subordinados a la idea de ‘medio de expresión’, y, por ello, las decisiones formales quedan atadas a la intención de reflejar el sentir o la mirada subjetiva del autor, mientras que en el impresionismo, al proponerse devolver el estado ‘bruto’ de los fenómenos ópticos y perceptivos, la dimensión constructiva es directamente ignorada o sacada del centro de atención al considerarse a la obra como un reflejo objetivo de los comportamientos de la naturaleza. En contraste a estos dos movimientos, la creciente tendencia hacia abstracción tendría más que ver con “el cultivo selectivo de los medios plásticos y su empleo en estado puro” (Klee, [1924] 2007, p.31).

Para Kandinsky, por su parte, el arte de cualquier período se debate entre los ejes del realismo, asociado a “la voluntad de borrar de la imagen los elementos superficiales del arte, a fin de dar cuerpo al contenido de la obra a través de la simple (no artística) reproducción del objeto desnudo y crudo” (Kandinsky, [1912B] 2003, p. 106), y de la abstracción, “la voluntad de eliminar, en apariencia, lo objetivo (la realidad) para dar cuerpo al contenido de la obra en formas ‘inmateriales’” (Kandinsky, [1912B] 2003, p. 106); ejes que con mayor o menor éxito se habrían mantenido equilibrados en los diferentes períodos artísticos, pero que en la coyuntura del cambio de siglo entran en conflicto. Este desequilibrio se resolvería con el predominio de las ‘formas inmateriales’, como las llama Kandinsky, a las cuales adjudica ser el estadio final de una cadena evolutiva que va de la ‘pintura realista’, donde hay una dependencia absoluta respecto a la naturaleza, a un segundo período que denomina ‘pintura naturalista’, donde ubica al impresionismo, expresionismo, cubismo y futurismo por tomar a la naturaleza como punto de partida y pretexto para desarrollar la obra; para llegar, finalmente, a la ‘pintura abstracta’, donde el elemento objetivo de la naturaleza como parte integrante y esencial es sustituido por la “forma artística pura”, libre de condicionamientos o referencias externas. Esta orientación hacia lo abstracto, entendida como una consciencia respecto a los materiales con los que trabaja el artista, demandaría que se inicie una investigación y elucidación de los elementos propios y específicos de cada arte; descomponer las prácticas artísticas con el fin de analizar el valor de sus fuerzas y elementos primarios. En palabras de Kandinsky, esto implica que “una de las tareas de la recién iniciada ciencia artística sería un análisis minucioso y completo de la historia del Arte en relación a los elementos, construcción y composición, abarcando diversas épocas y diferentes pueblos [...]” (Kandinsky, [1926] 2012, p. 17).

Los dos posicionamientos teóricos parten, así, del señalamiento de una necesidad de examinar los elementos constitutivos de la labor artística y, a partir de ellos, el funcionamiento de las lógicas de la construcción; lógicas que serían distintas a las de la inspiración, expresión o impresión y que representan métodos de un orden distinto al de los períodos anteriores. Aunque presentan varios puntos en común por el permanente contacto e intercambio en Bauhaus, cada perspectiva ofrece algunas particularidades y terminologías específicas que, aún conduciendo a un mismo fin, requieren que en un comienzo se las trate por separado.

Klee impartió clases en la Bauhaus desde Noviembre de 1921 hasta 1931, haciéndose cargo del curso de ‘Teoría de la forma’ que, junto al curso preliminar – el *vorkurs* –, dictado por Johannes Itten y luego por Laszlo Moholy-Nagy, era un componente obligatorio en el programa del primer año de la escuela. Las clases de Klee estaban compuestas por instancias intercaladas de reflexión teórica y práctica, donde se proponía que los alumnos pongan en escena y ejerciten las posibilidades constructivas de la forma pictórica explicadas durante las disertaciones. De esta actividad docente resulta, por un lado, el libro paginado *Beiträge zur bildnerischen* (Aportaciones a una teoría de la forma pictórica), publicado por primera vez en 1979 y en donde se reúne el material del ciclo de lecciones y ejercicios que impartió entre 1921 y 1922 con un agregado de ejercicios del semestre de 1922/23 dedicados a la teoría del color, y, por otro, cuadernos y hojas sueltas agrupadas en carpetas temáticas que suman alrededor de 3900 páginas, redactadas entre 1923 y 1931 y que, por las anotaciones del artista, llevarían el título *Bildnerische Gestaltungslehre* (Teoría de la Configuración Pictórica). Además de este material, en 1925 editó una versión condensada de algunas de sus lecciones en la colección de los *Bauhausbücher* (Libros de la Bauhaus) con el título *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bosquejos Pedagógicos).

Las enseñanzas de Klee se proponían, en los términos que se desprenden de este material, transmitir a sus estudiantes los llamados “principios fundamentales de la forma”, elaborando para ello una teoría basada en la posibilidad de reconocer la presencia de los elementos primarios y constitutivos de cualquier configuración visual para, luego, establecer leyes de validez general sobre sus posibilidades constructivas. Aunque en los libros y apuntes varían los complejos temáticos en los que organiza sus ideas (el mismo Klee establecía nuevos ejes clasificatorios cada vez que revisaba sus notas) se puede detectar una constante de organización que va del reconocimiento de las partes mínimas – las formas elementales – a la reflexión sobre su combinación y puesta en funcionamiento, es decir, un estudio de la estructura interna, externa y relacional de cada forma, incluyendo además apartados especiales sobre el color y la tonalidad. A su vez, dentro de esta progresión pueden diferenciarse, por una lado, consideraciones generales sobre la forma aplicables a cualquier dominio del Arte – en el sentido ampliado explicado anteriormente – y, por otro, reflexiones sobre las características de las configuraciones planimétricas (formas bidimensionales en el plano) y de la forma estereométrica (formas en el espacio concebidas como cuerpos y volúmenes)

Su concepción sobre la forma parte de la premisa de que toda realidad externa depende y es el resultado de una estructura y fuerza interior; una realidad interna compuesta por una serie de regulaciones y organizaciones que llevan a considerar a todo fenómeno visible como algo más que una simple apariencia. Señala que en una época que ha sabido pasar por la disección y la descomposición del mundo físico en moléculas y partículas, el ojo se habría vuelto capaz de realizar un análisis y una síntesis entre la ‘mirada exterior’ y la ‘visión interior’ y, a partir de ello, deducir e interpretar lo percibido en términos de estructuras y unidades menores, *formas*; “anatómico el punto de vista se hace más fisiológico” (Klee, [1924] 2007, p. 50). Desde esta concepción, propone que un cuadro, y por ende toda imagen, posee “un esqueleto, músculos y piel” (Klee, [1924] 2007, p. 13), una perspectiva biologicista que equipara a la representación visual con la composición de los seres vivos y lo lleva a hablar de una “osamenta” presente, aunque subyacente, en toda obra pictórica y fenómeno perceptivo.

El Arte y cualquier trabajo sobre el dominio gráfico serían capaces de volver visible esta dimensión oculta si se concentran en la realidad interior y los “cimientos formales”,

liberándose de los condicionamientos del aparato de la “representación realista de las apariencias” y acercándose al camino de la abstracción y la construcción con elementos plásticos “puros”. Propone que esta realidad interior está sujeta a leyes que considera universales e invariables en el mundo físico; principios mecánicos de orden y movimiento que gobiernan cualquier tipo de organización, ya sea ésta natural o artificial, tan grande como la estructura del cosmos o tan pequeña como la de células y moléculas. Define como ‘configuración’ a la relación entre lo dictado por estos principios generales de organización y el proceso mediante el cual aparece la forma; un concepto clave que atraviesa todos sus postulados y del cual, además, se deriva el nombre de su enfoque: “Teoría de la Configuración Pictórica”. Tal como se cita en el catálogo de la Fundación March, Klee escribe:

“La teoría de la configuración se ocupa de los caminos que conducen a la figura (forma). Se trata desde luego de la teoría de la forma, pero poniendo el acento en los caminos que conducen hacia ella. [...] ‘Teoría de la forma’ como se suele denominar, no tiene en cuenta ese acento en las condiciones previas y en los caminos que conducen hasta ella. Teoría de la conformación es una expresión demasiado inusual. Además en su sentido mas amplio, el término configuración conecta claramente con la idea de las condiciones previas que lo fundamentan” (Fundación March, 2013)

De esta manera, en la perspectiva de Klee, la idea de configuración es tan importante como la de forma, son dos nociones que se complementan y significan mutuamente. Considerada desde la configuración, la forma nunca es un ente cerrado ni un resultado acabado, sino, en cambio, el estadio circunstancial de un proceso, un devenir. Cuando habla de forma no sólo se refiere a la figura que puede percibirse, aislarse y analizarse de acuerdo a sus propiedades específicas sino, también, a su génesis, a las fuerzas y los movimientos de los cuales es producto y punto de partida. Por otro lado, la configuración mirada desde el aspecto formal no puede ser otra cosa que un proceso constructivo, ya que las acciones, movimientos y transformaciones que involucra tienen una consecuencia directa sobre el aspecto y la conformación de la realidad perceptible.

Aplicada esta concepción al dominio pictórico, Klee determina que existe un “orden primordial” del cual surgen los elementos pictóricos básicos, las partes mínimas e irreductibles de una imagen. Explica que el elemento pictórico primario es el punto, de cuyo movimiento surgen, primero, la línea y, luego, el plano. Mediante cambios de dirección y combinaciones de líneas rectas aparecen las formas planimétricas elementales y regulares: el círculo, el triángulo y el cuadrado; de las cuales, a su vez y por alteraciones en su estructura interna, se deriva todo el repertorio de formas irregulares. Cada uno de estos elementos y formas puede expresarse a través de “medios pictóricos” distintos, como la expresión lineal (segmentos, ángulos, radios y superficies mensurables), las tonalidades del claroscuro (gradaciones que van del blanco al negro y, por tal, se relacionan a cuestiones de peso y densidad visual) y el color.

Para comprender las relaciones entre estas formas elementales, propone que el dominio plástico puede nutrirse de disciplinas como la matemática o la física por considerar que éstas ofrecen una mirada sobre la organización de lo visible en relaciones lógicas; el álgebra, la geometría y la mecánica se preocupan por recuperar los procesos y las funciones que explican un determinado orden de cosas. Perspectivas a través de los cuales, según dice: “[a] prendemos a ver detrás de la fachada, a captar una cosa por la raíz, [...] a reconocer fuerzas subyacentes; aprehendemos la prehistoria de lo visible, [...] a excavar las profundidades, [...] a poner al desnudo. Aprendemos a demostrar, aprendemos a analizar” (Klee, [1924] 2007,

p. 50). Del mismo modo considera que las leyes de la naturaleza representan otra fuente valiosa para comprender estructuras formales a partir de los procesos de crecimiento y maduración, reapareciendo con esto su concepción biologicista y animista de la imagen como un “organismo formal con su respiración viva” (Klee, [1924] 2007, p. 50) Muchas de sus clases incluyen el estudio de ejemplos provenientes del mundo natural pero, siguiendo su intención de atenerse a la abstracción y alejarse de la referencia representativa, éstos debían ser sometidos a un proceso de síntesis y simplificación para detectar los principios reguladores que podrían trasladarse y aplicarse a la práctica de la configuración pictórica.

Los postulados de Kandinsky sobre las posibilidades de reconocer y aislar elementos primarios y comunes en toda construcción visual coinciden en muchos puntos fundamentales con los de Klee, aunque con algunas variaciones propias. Su producción teórica se presenta de manera más ordenada y sistematizada y está vinculada, también, a su actividad como artista y docente. Dio clases en Bauhaus desde 1922 hasta 1933, compartiendo gran parte del tiempo que Klee estuvo en la institución y haciéndose cargo de cursos de dibujo, pintura mural y color. Los comienzos de su especulación teórica sobre el problema de la forma, sin embargo, son anteriores a su llegada a esta escuela, dándose inicio en el marco de su aproximación a la abstracción y en la participación del grupo expresionista de vanguardia alemán *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), en 1911. De estas primeras experiencias es resultado el libro *Über das Geistige in der Kunst* (Sobre lo Espiritual en el Arte) de 1912. Mas adelante, ya en el contexto de la Bauhaus, publica su segunda obra teórica importante *Punkt und Linie zu Fläche* (Punto y línea sobre el plano) como parte de los *Bauhausbücher*, en 1926. Finalmente, el tercer momento capital de su teoría se encuentra en “Cursos de la Bauhaus”, publicación póstuma de 1975 donde se traducen y compilan apuntes preparatorios para sus clases y material con el que desarrolla seminarios que complementan el contenido de los cursos.

Del mismo modo que Klee, el objetivo principal de sus clases era iniciar a los alumnos en los elementos abstractos, considerados como el fundamento de toda producción artística. En Kandinsky la búsqueda de una raíz universal en el dominio pictórico se inscribe en una voluntad mas explícita de encontrar un lenguaje común, una síntesis, entre las distintas artes, la cual surgiría de la detección de los elementos primarios de cada género y su posterior puesta en equivalencia – encarnándose en este objetivo el mito moderno de la unidad-. Una intención que no debe entenderse como una simplificación de las particularidades de cada ámbito sino como una búsqueda de lógicas comunes:

“La puesta en paralelo de los medios de un arte con los de otro, y la inspiración recíproca, sólo tiene un valor si se realiza sobre la base de los principios y no meramente de lo exterior. Es decir que un arte puede tomar de otro el modo en cómo este último trabaja sus propios materiales, para luego trabajar los suyos de la misma manera, según los principios que le sean privativos. En este acercamiento, el artista debe tener presente que cada instrumento, cada material, tiene su utilización idónea que debe ser encontrada” (Kandinsky, [1912] 2003, p. 52)

Para Kandinsky, sea cual fuere el dominio específico, la labor artística no debería tener como fin la reproducción de la naturaleza sino la manifestación de su “mundo interior”. Dentro de los distintos ámbitos del Arte, encuentra en la música el modelo más coincidente con este ideal, ya que allí las características del sonido, entendido como materia prima de la composición musical, no dependen de pautas figurativas ni mantienen una relación de correspondencia con patrones representativos; son elementos autónomos que se

evalúan y se utilizan para construir sentido a partir de sus propios ‘pesos’ y cualidades. Señala también que es comprensible, entonces, que se busquen allí lógicas y principios de funcionamiento aplicables a otros ámbitos (razón por la cual, además, es común encontrar en la teoría de Kandinsky prestamos provenientes de la terminología musical para referirse a cuestiones vinculadas con la pintura, como la alusión a ritmos o a composiciones).

Establece que en el dominio pictórico, estos principios de autonomía podrían ser alcanzados únicamente mediante la abstracción, y que los únicos instrumentos capaces de tener una existencia independiente a la representación son el color y la forma. “Las formas abstractas que pueden reducirse a una forma geométrica, poseen dentro de sí un sonido interno. Conforman objetos espirituales, con propiedades inherentes” (Kandinsky, [1912] 2003, p. 62); éstas serían “el botín del que el artista extrae elementos para sus obras” (Kandinsky, [1912] 2003, p. 64). Del mismo modo que Klee, se propone sistematizar estas unidades mínimas distinguiendo entre los “elementos básicos”, aquellos de los cuales depende un determinado género artístico, y los “secundarios”. Y nuevamente coincidiendo la teoría de ambos, afirma que estos elementos serían el punto, la línea, el plano y el color; presentando un estudio sobre las particularidades de cada uno (en una progresión que va de lo simple a lo complejo y de lo regular a lo irregular) para pasar, luego, a examinar sus posibles relaciones y combinaciones (donde aparecen las formas del triángulo, el cuadrado y el círculo y, desde una consideración espacial, la pirámide, el cubo y la esfera). En esta revisión, es interesante como Kandinsky dedica apartados especiales para estudiar la manera en que éstos elementos funcionan dentro de las lógicas de las llamadas ‘artes gráficas’, detallando las posibilidades expresivas y constructivas del punto, la línea y el plano en técnicas como la xilografía, el grabado en metal o la litografía. Establece con ello, que estos elementos primarios no serían privativos de la pintura, sino que constituyen la base de toda producción visual.

La idea de interioridad que aparece en Kandinsky, así como la posibilidad de encontrar principios reguladores o la existencia de un lenguaje común entre las artes, tendrían la misma función que las nociones de realidad interna y las leyes de movimiento tienen en la teoría de Klee. Y del mismo modo que éste hacia una analogía con el mundo biológico al hablar de “organismos formales”, Kandinsky hace lo propio al referirse a la pintura como un “organismo espiritual” que se compone de partes menores interrelacionadas para la constitución de un todo: “[d]e la combinación planificada de las partes singulares [...] tiene consecuencia el cuadro” (Kandinsky, [1912] 2003, p. 111) La imagen pictórica es concebida, entonces, como “la fundición inevitable, inseparable, del elemento interno y del externo, es decir del contenido y de la forma” (Kandinsky, [1912] 2003, p. 110).

Ambos artistas consideran que para pensar a la imagen en el contexto de las reformulaciones epocales, es necesario, como primer paso, someterla a un proceso analítico que permita llegar a una suerte de estadio primario; descomponerla en los elementos constitutivos y esenciales con los que se construye lo visual. En ambos casos, esta primer etapa encuentra su reverso en un segundo momento donde se pasa de la deconstrucción a la construcción, del análisis a la síntesis. Tanto Klee como Kandinsky plantean que la imagen, ya sea como obra pictórica o como obra gráfica, puede producirse a partir de un ensamblaje de esas partes elementales. Con Klee este proceso está determinado por la noción de movimiento, la puesta en relación de la estructura interna de cada forma con la estructura exterior que aparece al combinar distintos elementos en un plano bidimensional. Desde este punto de vista, la creación tiene que ver con “un esfuerzo continuo por agrupar materiales con una claridad y una lógica tales que cada uno de ellos ocupe un lugar necesario y que

cada uno no dañe a los demás” (Klee, [1924] 2007, p. 50) El saber profesional del artista consistiría en, una vez reconocidas y seleccionadas las categorías de elementos plásticos, obtener construcciones que produzcan una dimensión nueva, latente en las propiedades individuales de cada elemento pero de alguna manera invisible hasta que no se los pone en relación. Los elementos plásticos dan lugar a las formas y la combinación de éstas a formaciones, “a las cuales se les puede dar el apelativo abstracto de construcciones y que pueden revestir nombres tales como estrella, florero, planta, animal, cabeza u hombre siguiendo las asociaciones que produzcan” (Klee, [1924] 2007, p. 25)

Donde Klee propone al movimiento y a la estructura como fuerzas determinantes del proceso de configuración, en Kandinsky éstas quedan incluidas en el estudio de las “tensiones” que llevan a la “composición”. Estudiar las tensiones implica ya no sólo atender a las resonancias de los elementos sino también a sus “fuerzas vivas” que aparecen cuando se ponen en relación, las “fuerzas mas o menos activas inherentes a los elementos” que salen a la luz cuando entran en diálogo con otros elementos e involucran el establecimiento de direcciones y movimientos. El análisis de las tensiones sería fundamental para llegar a la composición porque de ellas salen las reglas de combinación de elementos:

“Las tensiones inherentes de los elementos son fuerzas estáticas que esperan encuentros que les permitan tornarse activas = dinámicas. Estas tensiones simples y primarias de un elemento a otro crean el ritmo [...] el ritmo define a la obra [...] Pero [este] no es una repetición mas o menos simple, sino la composición de las tensiones entre elementos = la composición de las relaciones” (Kandinsky, 2010, p. 10)

La imagen sería, así, el resultado de, “por un lado, la maleabilidad de las formas, su modificación orgánica interna, su dinámica dentro del cuadro (movimiento), la preponderancia del elemento corpóreo o del abstracto [...]” y “por otro, la organización de los distintos grupos en la composición general” (Kandinsky, [1912] 2003, p. 70)

Muchos de estos postulados de Klee y Kandinsky repercuten en la producción de piezas gráficas que, a pesar del deseo de evitar la reducción a un estilo rígido y definido, terminaron dando lugar a una tipificación formal que caracteriza a la identidad visual de la institución: la utilización de una combinación de círculos, triángulos y cuadrados como elementos protagonistas de la gráfica, la simplificación, sistematización y geometrización de familias tipográficas (predominando el uso de la sans serif, la predilección por las minúsculas y las composiciones tipográficas basadas en reglas de ortogonalidad) o la normalización y estandarización de formatos modulares, son todas soluciones formales que pasan a identificarse con la Bauhaus y que pueden vincularse con algunos de los enunciados de ambos artistas. Sin embargo, este repertorio de soluciones formales derivado de las investigaciones sobre la figuración elemental y la configuración visual como proceso constructivo, exceden los ámbitos de la pintura abstracta y la Bauhaus para pasar a considerarse un signo de todo el estilo moderno, estilo que se reclamaba ausente en las primeras fases de la industrialización. Las formas elementales parecían coincidir naturalmente con los requerimientos de la producción técnica y, por tal, se consideraron la expresión más adecuada de la nueva sensibilidad de época. La línea recta, las formas geométricas y sus derivaciones se transformaron en el idioma formal del arquitecto moderno, de la comunicación visual moderna y de los productos de la industria.

El llamado ‘estilo moderno’ se conformaría, así, a partir de la transposición de los principios de la pintura abstracta a las necesidades del campo de la producción técnica. El

principio según el cual la técnica debía tender a la simplificación y tipificación constructiva pareció corresponderse de manera lineal con los postulados sobre la forma pictórica nacida al calor de la perspectiva artística, cumpliéndose el pedido de que el estilo de época debía surgir de la colaboración de estos dos dominios. Esta compenetración de las artes plásticas y la técnica no solo libera a esta última de la dependencia a estilos pasados sino que, igualmente, hace que los argumentos de funcionalidad y de rentabilidad económica y organizativa se asocien a patrones formales y constituyan un nuevo paradigma de ‘belleza’.

Sin embargo, entendido también estos discursos sobre la forma pictórica como teorías de la imagen se abre una perspectiva que trasciende la conformación o delimitación estilística. Ante las preguntas ¿qué es y qué hace una imagen? en las condiciones particulares del contexto en el que Klee y Kandinsky formularon sus ideas, podría establecerse que se ofrecen simultáneamente dos respuestas que coinciden en un punto común. Por un lado la imagen es un organismo vivo – formal o espiritual – que como todo organismo biológico consta de partes – órganos – , está dominado por funciones y opera según necesidades interiores; un sistema de regulaciones en cierto sentido homeostáticas, que buscan el equilibrio. Por el otro, se dice también que la imagen es una construcción discreta, una conjunción elementos singulares – formas – que, siguiendo principios reguladores lógicos, se combinan para dar lugar a una percepción nueva y distinta a la de esas partes consideradas por separado. Bajo esta perspectiva, la conformación de una imagen surge por un juego de movimientos y fuerzas en tensión, donde la referencia a posiciones relativas y calculadas en el plano (arriba, abajo, izquierda, derecha, adelante, detrás), la medición de pesos y contrapesos y la generación de significado mediante ensamblajes y progresiones constructivas parecen aludir a una lógica para articular sentido similar a la de los números o las palabras escritas. Una idea que no solo aparece sugerida en varios momentos de las teorías de ambos artistas sino, por momentos, también explicitada.

Kandinsky señala que las formas concertadas en un plano se vinculan de manera “tan específica que puede formularse en términos matemáticos” (Kandinsky, [1912] 2003, p. 116), estableciendo que en todas las artes, la máxima expresión de objetividad y abstracción sería el número. Su idea de combinatorias y resonancias que no se rigen por azar sino por leyes concretas donde como mínimo dos elementos se unen, y con ello potencian o negativizan algunas de sus propiedades, llevan a pensar a la imagen como un campo de acciones y operaciones, una superficie lógica y mensurable. Del mismo modo, considera que el trabajo analítico y sintético sobre la imagen, la tarea de reconocer y aislar las mínimas unidades para luego recombinarlas, se vincularía con la posibilidad de arribar a un “lenguaje” de formas y colores, una “gramática pictórica” que lo conduce, además, a relacionar a la imagen con dispositivos propios de la palabra: “el avance logrado a través del trabajo sistemático requiere la paulatina formación de una terminología y, por fin, de un diccionario que reúna la denominación de los elementos artísticos, lo que en un desarrollo posterior llevaría a la creación de una gramática” (Kandinsky, [1926] 2012, p. 75).

Klee, por su parte, equipara a la modalidad que adquiere el ojo cuando se encuentra con los elementos plásticos, a los que llega a definir como “cosas abstractas como las cifras y las letras” (Klee, [1924] 2007, p. 40), con la que se adopta durante el acto de leer y, en esta perspectiva, asocia también al trabajo del artista sobre la dimensión de la forma con la configuración de órdenes de lectura:

“El ojo está constituido de tal manera que suministra fragmentos sucesivos a la actividad ocular. Para ajustarse un nuevo fragmento debe abandonar el antiguo [...] La obra de arte

nace del movimiento, ella misma es movimiento fijado, y se percibe en movimiento [...] Es pues deseable que el artista busque cierta simplicidad de construcción, cierta facilidad de lectura” (Klee, [1924] 2007, p. 39).

A partir de este tipo de afirmaciones y de las características de la propia obra de Klee, Foucault estableció que este artista había puesto fin a uno de los principios que dominaron las lógicas del mundo occidental desde el siglo XV hasta el XX y según el cual se establecía una separación entre las lógicas de la representación visual, que hace ver mediante la semejanza, y referencia lingüística, que excluye la cuestión del parecido y articula significados a través de la diferencia. Dos funcionamientos aparentemente opuestos sobre la que construyó la concepción sobre la imposibilidad de que estos sistemas de representación se crucen o fundan. Klee lograría que tal yuxtaposición sea posible al hacer que las figuras y la sintaxis de los signos operen en un mismo plano, compartiendo sus potencialidades significantes como “signos plásticos”; un “entrecruzamiento en un mismo tejido del sistema de representación por semejanza y de la referencia mediante signos” (Foucault, [1973] 2012; p. 30). En la obra y el pensamiento de artista, y en palabras de Foucault, “barcos, casas, hombres son a la vez formas reconocibles y elementos de escritura. Están colocados, avanzan por caminos o canales que son también líneas para leer” (Foucault, [1973] 2012; p. 30).

Ya sea se hable de organismos o construcciones, ya sea se interpreten los discursos de ambos artistas desde la idea animista o desde el objetivismo científicista, la idea de forma, central en sus discursos, implica ya el reconocimiento y la descomposición de un todo en partes menores, una mirada analítica que pone en crisis el principio de equivalencia entre imagen y semejanza, entre imagen y representación en el sentido tradicional. La revisión de los medios plásticos con los que trabaja el artista y la aparente voluntad de ponerlos al servicio de nada más que ellos mismos, pone en suspenso una serie de afirmaciones y tradiciones sobre la imagen, indiscutidas y dominantes en el tiempo que Klee y Kandinsky formularon sus teorías. Sacada del reino del parecido y de lo analógico, de la condición de reflejo e ilusión, la imagen-forma se vuelve un dispositivo lógico no muy diferente a la cifra o la palabra. Su producción y percepción son atravesadas por operaciones de codificación y decodificación. La imagen, y toda producción visual, es un ensablaje de formas cuya principal finalidad es tender a un equilibrio constructivo que respete y potencia sus propiedades inherentes. A partir de estas construcciones es posible llegar a un momento de representación, pero la imagen sería antes que nada y después de todo un enunciado formal.

9. La imagen-múltiple, la imagen-masiva: Benjamin

El desarrollo de la técnica y la expansión del sistema capitalista como lógica social dominante, que en los debates de la Werkbund comenzaba a producir ya sus primeras conmociones en el ámbito productivo, despierta al final del primer tercio del Siglo XX señales de alarma de otro orden. La modernización de los procesos productivos fue sólo una de las facetas de un movimiento de reconfiguración más profundo y radical que antepuso a la razón como fuente de verdad y fundamento de todo funcionamiento social. La idea de racionalidad y la predominancia de acciones sociales con arreglo a fines (Weber, [1922] 1996) – la maximización de las ganancias, la instrumentalización de las relaciones sociales, el tiempo de trabajo y el ocio, la búsqueda de beneficios de acuerdo a las lógicas de la eficacia – no sólo desplazan las prescripciones del dogma religioso y los lineamientos de los modos de la tradición estamental, sino que también habilitan una concepción de lo social como una superficie mensurable y calculada, una sociedad administrada y burocratizada. La posibilidad de regular y anticipar todos los escenarios tanto en ámbitos especializados como cotidianos inaugurada por el proyecto iluminista, pone en marcha un proceso de secularización; una pérdida del sustrato mágico y del misterio del mundo. Si bien esto en un principio es aceptado y bienvenido, con el correr del Siglo XIX y el inicio del XX comienzan a advertirse algunas aspectos negativos.

A esta primer postura celebratoria de la razón libertaria, una razón que libera, funda derechos y emancipa de mandatos incuestionados, se le agrega y superpone un pensamiento de sospecha y crítica de carácter romántico respecto a las consecuencias de aplicar la instrumentalización a todas las esferas de la vida; consecuencias que se vincularían con una capacidad de someter y de instituir sistemas de control de la sociedad, tanto desde un punto de vista práctico como ideológico y cultural. Este período representa un punto de inflexión en la historia moderna ya que no sólo las posibilidades y promesas inaugurales de la ciencia y la técnica, comienzan a ser vistas como perniciosas en cuestiones que exceden a la forma de los objetos producidos o la organización del sistema de trabajo, sino que también Europa se debatía entre una rebelión anticapitalista y la expansión de gobiernos totalitarios en distintos puntos del continente, resolviéndose esta tensión con uno de los mas grandes conflictos bélicos de la historia reciente. Surge así una primera crisis del ideario moderno que se manifiesta en el pensamiento escéptico de una variedad de filósofos e intelectuales, como Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Marcel Proust y Karl Marx, quienes desde distintos ámbitos anticipan que el devenir técnico y racional de la existencia conduciría a un proceso de cosificación, deshumanización y alienación de las personas. La afirmación de Marshall Berman ([1982] 1989) “todo lo sólido se desvanece en el aire”, una relectura posterior de esta primera puesta en cuestión de la experiencia moderna, resume la sensación de pérdida y falta de estabilidad que caracteriza el clima intelectual y sentimental del cambio de siglo.

La vida y trayectoria de Walter Benjamin es un claro ejemplo de esta experiencia intersticial de la Modernidad; “hijo de la burguesía alemana acomodada incumplió prolijamente las expectativas y mandatos epocales, familiares y culturales” (Vera Barros, 2015, p. 13). Sus

⁶⁵ Bildner, werktatige Praktiker, en la versión original pero traducida de esa manera en el catálogo de la exposición. La palabra “bildner” no tiene traducción exacta al español ya que es una derivación del término ‘bild – imagen – que refiere al productor de la misma. Suele ser traducida como creador, perdiéndose de esta manera la referencia a la creación de imágenes.

reflexiones pueden ser caracterizadas como una experiencia transicional, una vivencia de pasaje que acontece tras el primer encuentro con las cuestiones que la vida moderna ponen en juego; la posición de un hombre del siglo XIX que mira al siglo XX cuyo valor reside en la posibilidad de considerar el reverso de esta afirmación sin que haya pérdida de sentido: la posición de un hombre del siglo XX mirando al siglo XIX.⁶⁵ Antes de presentar sus discursos sobre la producción visual de la época, es necesario desarrollar su particular mirada sobre la Modernidad, ya que es en el marco de esta caracterización que adquieren sentido sus ideas sobre la imagen.

⁶⁵ Tal como lo define Enrique Longinotti en una comunicación personal

Su enunciación sobre una crisis estética y espiritual en los tiempos modernos fue producida en el exilio de su Alemania natal, territorio que abandona en 1933 escapando del régimen nazi para iniciar un derrotero por distintos países de una Europa azotada por el totalitarismo y los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Estas adversidades políticas, económicas y culturales, presentes en todos los niveles de la sociedad, aparecen de manera latente, y por momentos explícitamente, en sus escritos. Gran parte de este trabajo tiene una difusión póstuma que requiere se lo someta a tareas de reconstrucción y reinterpretación, lo cual sumado a que su propio pensamiento es ya de por sí laberíntico y está plagado de bifurcaciones y ambivalencias, hace que se constituya como un corpus inestable y de difícil acceso. Su producción intelectual se compone de unos pocos textos publicados en vida y mayormente de proyectos muchas veces inconclusos, ensayos rechazados, correspondencias, borradores, revisiones y apuntes personales escritos en momentos de distinto compromiso político y bajo condiciones de vida muy variadas. Dentro de estas divergencias, puede verificarse, sin embargo, una constante en la reflexión sobre cómo la consolidación de las lógicas de la Modernidad y la técnica, repercuten en los dominios de la estética,⁶⁶ la representación, el mercado, la política y, principalmente, en la experiencia de la vida cotidiana, siendo esta última cuestión un tema nodal en la teoría benjaminiana. Como describe Tomás Vera Barros:

⁶⁶ Susan Buck-Morrs establece que en el tiempo en que Benjamin desarrolla sus ideas el término estética se aplicaba “en primer lugar y antes que nada al arte – a formas culturales antes que a la experiencia de los sentidos, a lo imaginario antes que a lo empírico, a lo ilusoria antes que a lo real” (Buck-Morrs, [1992] 2015, p.164)

“En sus exploraciones sobre la experiencia Benjamin abordó cuestiones como la temporalidad, la narrativa, la memoria, la tradición y la cultura de masas. Y su diagnóstico está marcado por el shock cultural y existencial de la Primera Guerra Mundial y por los totalitarismos de la época, reconociendo la dificultad de elaborar una experiencia ‘auténtica’ en la Europa sitiada por la barbarie simbólica y la violencia política” (Vera Barros, 2015, p. 16)

Hablar de la experiencia moderna es, para Benjamin, hablar de urbanización, de la fábrica, la máquina y el obrero mecanizado, de la gran ciudad, de la masa y la noción de público, del *boulevard* y los pasajes, de la luz que convierte la noche en día, del anonimato y el vagabundeo, pero sobre todo, del *shock*. La experiencia del *shock* como el mecanismo central del funcionamiento de la vida moderna, como un conjunto de colisiones constantes, fugaces pero intempestivas, a las que se somete el habitante de la ciudad. “Cuanto más participe el shock en su momento en cada una de las impresiones; cuanto más incansablemente planifique la consciencia en interés de la defensa frente a los estímulos; cuanto mayor sea el éxito con el que se trabaje, tanto menos se acomodará todo a la experiencia, tanto mejor se realizará el concepto de vivencia” (Benjamin, [1927] 1980, p. 132).

Benjamin configura una caracterización de la Modernidad a partir de la relación entre el *shock*, la masa y la técnica: una de las relaciones más traumáticas y visitadas por los pensadores de fines del siglo XIX. Benjamin, como estos pensadores, detectan el surgimiento de un substrato demográfico propio de la sociedad moderna y al cual apuntan

directamente todos estos cambios: la masa. “Son las masas amorfas, anonimizadas – cuya identificación moderna como masas nacionales se había debilitado catastróficamente como resultado de la Primera Guerra Mundial –, que están en busca de una nueva concreción para su vida cotidiana [...]” (Echeverría, [2003] 2015, p. 229) Reconoce en estas masas la búsqueda de nuevas formas de contacto, una nueva percepción y sensibilidad que tiende a rechazar – y en cierto modo a ser rechazada – por las experiencias tradicionales. La masa como una “amorfa multitud de los transeúntes, del público de la calle” pero también como “la multitud fantasmal de las palabras, de los fragmentos” (Benjamin, [1927] 1980, p. 135). Porque en esto reside la condición paradójica de la masa moderna, es una unidad indiscernible formada por un conjunto de aislaciones; una suma de voluntades y al mismo tiempo una suma de fragmentaciones. En estas miradas, a diferencia de lo que planteará años después Debord, lo que prima no es la sociedad del espectáculo, sino la forma inversa, el espectáculo de la multitud.

La tensión entre estos tres ejes – el *shock* como modo de experiencia, la masa como nueva forma de subjetividad y la técnica como causa y medio de estas nuevas condiciones – estaría presente en todos los ámbitos de la vida moderna. “A la vivencia del shock que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria” (Benjamin, [1927] 1980, p. 149); a lo que se podría agregar, siguiendo la lógica benjaminiana, ‘y corresponde también la experiencia del observador en la imagen’. Y es que, como indica Benjamin, hubo una voluntad por compensar la disminución de los rastros de presencia del hombre, perdido y vuelto anónimo hacia el interior de la masa, con un aumento proporcionalmente inverso de nuevos tipos y modos de registro posibilitados por los avances técnicos. El auge de la prensa y la novela, la aparición de nuevos géneros literarios, la adopción de nuevos tonos de crítica y reflexión o el cartelismo en la vía pública, son, entre otras producciones de la época, consecuencia de una tensión entre las “tentativas para apoderarse de la experiencia ‘verdadera’ en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas” (Benjamin, [1927] 1980, p. 124).

Considera que así como el trabajo mecanizado y repetitivo transformaba los modos de producción, una puesta en crisis similar sucedía en el nivel de los contenidos y el tipo de contacto que habilitaban estas nuevas producciones, citando como ejemplo la manera en que la prensa diaria trataba de manera superficial una gran variedad de temas, condicionando con esto la participación e involucramiento profundo del receptor y conduciendo a una supuesta atrofia de la experiencia. Una suerte de “impermeabilización”, tal como el autor la denomina, donde el lector u observador no puede incorporar y hacer suyo aquello que lo rodea. “El hombre al que se le escapa la experiencia se siente arrojado del calendario” (Benjamin, [1927] 1980, p. 159), y continúa, “[e]s la vivencia por antonomasia que se pavonea con el traje prestado de la experiencia” (Benjamin, [1927] 1980, p. 160). El *shock* y la vivencia superficial reemplazarían, en esta perspectiva, a los valores tradicionales de la historia y la experiencia directa –y, por tal, profunda y más verdadera –, convirtiéndose en las formas de vida imperantes. Es en este contexto argumentativo que deben comprenderse una serie de reflexiones sobre un tipo particular de imagen que aparece y cristaliza estas características del tiempo moderno: la imagen reproducida técnicamente como equivalencia y encarnación de los traumas de la masa.

Es en la imagen producida y difundida mediante procesos mecánicos donde mejor se expresaría la manera en que se pone en entredicho la relación entre memoria y existencia; la manera en que se interrumpe la posibilidad de conjurar un pasado, una tradición y una

continuidad respecto al anterior. Sin embargo, como en todo pensamiento benjaminiano, no es posible encontrar una definición directa o definitiva sobre esta nueva forma de producción visual, y es quizás esta falta de anclaje generalizada lo que mejor refleja el sentir moderno que percibe el autor. Toda aproximación posible a la imagen reproducida técnicamente se encuentra atada a otro concepto clave en la teoría de Benjamin, el aura; uno de los términos más difusos y cuyo significado debe ser reconstruido a lo largo de varios textos. Tanto las características de esta nueva categoría de imagen como la definición de aura se postulan a partir de un proceso argumentativo que trabaja sobre la diferencia: la delimitación del contorno de la imagen reproducida surge desde la enunciación de una decadencia y pérdida del aura, un proceso contrastivo y una verificación por ausencia donde ambos conceptos se definen por oposición. Es necesario, por esto, presentar las características de la imagen previa a la industrialización de las técnicas, asociada a la condición aurática, para poder arribar a la conceptualización de la imagen reproducida que propone.

Si bien las ideas de ruptura y transformación en todos los órdenes de la vida cotidiana y cultural producto de las innovaciones técnicas son desarrolladas en diferentes obras, hace de esta cuestión el centro de sus reflexiones en el texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Este ensayo tiene una compleja historia textual por la cantidad de ediciones que se han realizado desde su primera aparición, en las cuales, producto del descubrimiento de notas preparatorias, bocetos, comentarios y correcciones elaboradas por el propio autor, se proponen variaciones a la composición publicada originalmente en 1935.⁶⁷ Considerada fundamental por inaugurar una de las primeras miradas críticas sobre la cultura de masas y los, hasta ese momento celebrados, avances técnicos, esta obra analiza el potencial cognitivo y político de las experiencias visuales tecnológicamente mediadas desde una lectura que, al tiempo que reconoce y señala algunas positividads, también abre un espacio de duda y sospecha.

Señala que la posibilidad de reproducir imágenes en el grado e intensidad que permite la industrialización de las técnicas modernas produce un cambio, no sólo del orden de lo estético o de la estructura del sistema de trabajo, sino también ontológico, el cual se ejemplifica de manera más clara en la relación y el status que adquiere la obra de arte en el Siglo XX, aludiendo con ‘obra de arte’ tanto a pinturas y esculturas como a piezas musicales y obras arquitectónicas. Reconoce que las obras de arte han sido siempre reproducibles desde el punto de vista que podían ser re-hechas o imitadas por diferentes individuos, y en referencia a esto menciona las prácticas donde los discípulos copiaban obras de arte para ejercitarse en los modos de los maestros o en las que se producían falsificaciones para vender en el mercado, pero que es con el surgimiento de la tecnificación de estos procesos que cambia por completo el valor del signo de lo reproducido.

Propone una cronología de la reproducción de imágenes donde, primeramente, con el desarrollo del grabado en madera, a través del cual “la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente” (Benjamin [1935] 2015, p. 27) incluso antes que la palabra, y luego con el grabado en metales y la litografía, se establece que el perfeccionamiento del proceso de impresión estuvo impulsado por la voluntad de lograr una mayor fidelidad en el registro de las copias, reducir los tiempos de producción e incrementar la cantidad de impresos obtenidos.

“Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel completamente nuevo. El procedimiento mucho más conciso que diferenciaba a la transposición del dibujo sobre una plancha de piedra del tallado del mismo en un bloque de madera, o de su quemadura sobre

⁶⁷ Como se indica en la nota editorial que acompaña la publicación de este texto en la edición realizada por la Marca Editora (2015), por fuera de la primera versión definitiva aparecida entre 1935-36, existen una versión provisional de 1935 y un manuscrito original de 1934. Algunas de las versiones posteriores se desprenden de revisiones de las transcripciones mecanografiadas que sirvieron como base para la traducción francesa de 1936 y la alemana de 1937-38 y que fueron redescubiertas en 1980 dentro del archivo de Max Horkheimer. Todas estas ediciones presentan agregados y algunas divergencias respecto a la versión más difundida de la obra publicada en 1935 y que aparece incluida en el tomo VII-2 de los *Gesammelte Schriften* de 1989.

una plancha de cobre, dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no solo en escala masiva (como antes) sino en creaciones que se renovaban día a día. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ilustrándola” (Benjamin, [1935] 2015, p. 27)

Sin embargo, esta presencia cotidiana ofrecida por técnicas aún basadas en procedimientos manuales es resignificada con el surgimiento de la fotografía y las técnicas de fotograbado, donde, por un lado, las “obligaciones artísticas” involucradas en la producción y reproducción pasan de la mano al ojo –más específicamente al ojo de la máquina– y, por otro, al proceso inicial en el cual la imagen iguala su capacidad de aparición con la escritura, ahora se le sumaría la posibilidad de “mantener el paso con el habla”. Las mejoras progresivas en la capacidad reproductiva llevan a que las imágenes adquieran una intensidad e involucramiento tal que dejan de ser una excepción en el continuo sensitivo y en la experiencia diaria, como quizás lo eran las imágenes de períodos anteriores, para convertirse en un fenómeno habitual y ordinario. Esto tiene como consecuencia tanto el aumento de nuevas imágenes reproducidas que habitan y circulan en el medio social, muchas de ellas consideradas como un nuevo tipo de arte, como en la aplicación de los principios de la reproducción a imágenes y objetos artísticos ya existentes: “Hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal que no sólo le permitía convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para si misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos” (Benjamin, [1935] 2015, p. 28)

Una de las diferencias que encuentra entre la obra de arte en su existencia como imagen reproducida respecto a su estado original es que, a pesar de que se puede lograr la más perfecta y fiel de las copias, se pierde el “aquí y ahora” del objeto artístico, “su existencia única en el lugar donde se encuentra” (Benjamin, [1935] 2015, p. 28). Esta unicidad involucra tanto a su condición como un objeto físico, original e irrepetible como a la historia de los posibles cambios que su estructura física puede haber sufrido a lo largo del tiempo. De esto se desprende un primer enunciado sobre la imagen reproducida: la reproducción multiplica presencias pero también elimina las huellas de la vida histórica, los cambios físicos, químicos y culturales que la permanencia en el tiempo agrega a la obra como objeto concreto y particular.

“El aquí y ahora del original compone el concepto de su autenticidad, sobre ella descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a si mismo hasta el día de hoy. Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica –y no sólo a esta por supuesto–. Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular califica de falsificación, no puede hacerlo, en cambio, frente a la reproducción técnica” (Benjamin, [1935] 2015, p. 28-29)

Si bien esta multiplicación no repercute en las propiedades concretas del objeto artístico, produciría, sí, una desvalorización de la experiencia que se tenía en el contacto con él: la idea de permanencia material asociada al status de ejemplar único se traduce en su capacidad de funcionar como un testimonio histórico y cultural, su participación en el entramado de sentido vinculado a las tradiciones y rituales de la sociedad que lo produce y consume. “La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones pone, en lugar de su apareamiento único, su apareamiento masivo” (Benjamin, [1935] 2015, p. 30). Relaciona así a la unicidad con un principio de autenticidad y establece entre estos valores

y el de la reproductibilidad una oposición. Al carácter único de toda imagen producida según el paradigma artístico, se le agrega el valor que se desprende del rol y las funciones dentro de rituales sociales. Éstos rituales pueden presentar variaciones a lo largo del tiempo, al mutar el conjunto de relaciones, prácticas y expectativas que se asocian a este dominio, pero lo que permanece invariable es la existencia de un sistema de creencias que fundamenta su legitimidad y del cual se extrae un cierto valor de sacralidad, sobre la que se construye su carácter de insustituible.

Para Benjamin toda producción visual puede ser pensada como tensionada entre dos ejes: el valor ritual y el valor de exhibición, donde de acuerdo al estado de relación y predominio de uno de estos valores por sobre el otro se determinan variaciones en los modos de recepción y percepción. Establece que este valor ritual, asociado al culto y a lo sacro, se basa en las lógicas de la ocultación, por lo cual, en los momentos en los que se impone, se genera una restricción respecto a la exhibición y el contacto con de aquello que se define como centro del ritual. Esto se evidenciaría en el caso de las imágenes pintadas en el interior de las cavernas o en ciertos iconos religiosos que sólo eran visibles en breves y determinados momentos del año. Lo sagrado se fundamenta, así, en un contacto limitado y regulado que otorga a lo no exhibido un valor a partir de su falta de visualidad.⁶⁸

Como amplía Bolívar Echeverría releyendo las ideas de Benjamin sobre la relación entre el valor de culto y el exhibitivo:

“En todos los tipos de obras de arte que ha conocido la historia sería posible distinguir dos polos contrapuestos de objetividad o presencia, que compiten en la determinación del valor de uso que la obra tiene para quienes la producen o consumen. De acuerdo al primero de ellos, la obra vale como testigo o documento vivo, como fetiche dentro de un acto cúltico o una ceremonia ritual, de la reactualización festiva que hace la sociedad del acontecer de lo sobrenatural y lo sobre-humano dentro del mundo natural y humano. De acuerdo al segundo, la obra vale como detonador de una experiencia profana de la contingencia que habita en la necesidad del mundo humano-natural, la experiencia de la belleza estética” (Echeverría, [2003] 2015, p. 222)

Desde los comienzos del arte occidental, ya sea se tome como punto inaugural la construcción que se hace de la idea de ‘Arte’ en el Siglo XV o la recuperación que desde allí se realiza sobre producciones de períodos anteriores que se incorporan al dominio de lo artístico, el polo dominante habría sido el valor asociado al culto. Una predominancia de la inscripción de la obra en contextos rituales que, desde la segunda mitad del Siglo XIX, entraría en crisis según Benjamin al pasar a ser el valor de exhibición pública el eje dominante; la búsqueda de una experiencia estética antes que sólo el contacto con la unicidad extraordinaria de lo sagrado. Los procesos maquínicos sustituyen la existencia única por una multiplicidad de ejemplares y al hacerlo invierten la supremacía del valor de culto por el valor exhibitivo. De esto se desprende la segunda característica de la imagen reproducida en contraposición con la imagen tradicional: lo reproducido está determinado por las lógicas de la exhibición; la mostración y la visualidad irrestricta dotan de un nuevo sentido a la experiencia con la producción visual moderna.

La reproducción técnica, además de anular la cuestión de la unicidad al volver plural algo que antes era sólo singular, libera a la obra de arte de su existencia “parasitaria en medio del ritual” (Benjamin, [1935] 2015, p. 34) al poner en circulación de manera indiscriminada imágenes y objetos que anteriormente formaban parte de estructuras y sistemas cerrados

⁶⁸ Benjamin ejemplifica este funcionamiento ritualista con el devenir de los sistemas de creencias que acompañaron a la producción de imágenes a lo largo de la historia de la humanidad. Establece que en la Edad de las Cavernas las imágenes eran creadas en el marco de rituales de caza y fertilidad que se derivaban de un pensamiento mágico, el cual, cuando en la Edad Media deviene en pensamiento religioso, da paso a una producción visual supeditada a ritos dirigidos por actos de veneración y devoción, para llegar, finalmente, al Renacimiento, momento en el que se termina de definir la idea de obra de arte dirigida por una ritualización de la belleza.

de creencias, descontextualizando con ello sus funciones originales y separándola del escenario cultural del cual extraían su principal significado.

“En efecto, así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia, en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual – un instrumento que sólo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra de arte –, así ahora, cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las cuales destaca la que nos es conocida, la función artística – la misma que mas tarde será reconocida tal vez como accesoria –” (Benjamin, [1935] 2015, p. 36)

Benjamin condensa esta serie de pérdidas y rupturas – la pérdida de unicidad y la descontextualización del ámbito ritual – en el concepto de ‘aura’. Con la reproducción técnica, con los nuevos públicos y formas de recepción, lo que se ‘marchita’, lo que se deteriora, es la condición aurática de la obra de arte, entendiendo a esta como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin [1935] 2015, p. 31), siendo esta definición una de las mas citadas de la teoría del autor, y no por ello menos ambigua.

El concepto de aura aparece en numerosos textos de Benjamin, adquiriendo en cada uno valencias que lo proponen como emparentado a cuestiones técnicas, perceptivas, culturales o subjetivas, y presentando, además, articulaciones con cuestiones estéticas, políticas o sociológicas.⁶⁹ Esto lo vuelve una categoría multivalente, un entramado conceptual problemático, ya que en los diferentes contextos de su escritura se amplía o acota su sentido. A esto se suma que, además de las variaciones hacia el interior de la obra de Benjamin, el concepto es también discutido, y con ello relaborado, por las lecturas posteriores que se hacen de los postulados del autor⁷⁰, lo cual diversifica aún más sus posibles sentidos. Lo que permanece incuestionable es que lo que inviste y carga a la cosa percibida de autoridad, de aura, es esta condición de existencia dual entre aparecimiento y lejanía, entre ‘aquí y ahora’ y, al mismo tiempo, herencia cultural profunda y extensa. La identidad social y la percepción de la obra de arte se sostienen en este principio de experiencia aurática. Historia, ritual, unicidad, permanencia o aparecimiento son todas nociones que Benjamin asocia a la producción de lo visual previo a la entrada de las máquinas y la consolidación de los modos de vida modernos; nociones que toman a la autenticidad como esencia, como aquello que es fundamento y constituyente, “[...] todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición” (Benjamin, [1935] 2015, p. 29). Este carácter de originalidad, de la imagen como hecho único e irrepetible, es lo que se destruye y se pierde cuando se habla de decadencia del aura: el halo intransferible de la imagen que da paso al halo de “lo-siempre-otra-vez”. Nuevamente en palabras de Echeverría:

“La objetividad de culto o aurática de una obra humana se muestra en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso de ella reside en que fue el lugar en el que en un momento único, acontecía una epifanía o revelación de lo sobrenatural; una epifanía que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón, la obra de arte aurática, en la que prevalece ‘el valor para el culto’, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de si misma. Toda reproducción de ella es una profanación” (Echeverría, [2003] 2015, p. 222)

⁶⁹ Para una revisión sobre las distintas valencias que adquiere el termino a lo largo de la obra de Benjamin revisar Berti (2015)

⁷⁰ Como establece Agustín Berti la noción de aura se ha convertido en una suerte de “comodín teórico” que ha sido usado muchas veces en fenómenos de signos contrarios: “[s]u uso se ha extendido por un vago campo en el que remite tanto a diversas formas idealizadas del pasado, a una relación nostálgica con los objetos, al culto de la autenticidad y al fetiche por el objeto único, como al embellecimiento técnico, el valor diferencial de las producciones artesanales y a diversas prácticas artísticas que exceden largamente lo previsto por el autor [...] En cierto modo, el ‘aura’ benjaminiana posee su propia aura surgida de la acumulación de lecturas e interpretaciones casi ilimitadas que ido adquiriendo con el tiempo y las reapropiaciones” (Berti, 2015, p. 205)

Esta vinculación con lo profano es clave para entender la naturaleza de la imagen reproducida tal como la propone Benjamin, ya que ésta, como fenómeno dominado por las lógicas de la exhibición y opuesto a la imagen aurática, no estaría ligada únicamente a condiciones de producción mecanizadas sino, también, a nuevas prácticas de recepción. Lo múltiple, lo masivo y lo repetible tienen sentido, en tanto y en cuanto, ponen a disposición nuevas experiencias de visionado.

“La masa es en nuestros días la matriz de la que surge renacido todo comportamiento frente a las obras de arte que haya sido usual hasta ahora. La cantidad ha dado un salto y se ha vuelto cualidad: las masas participantes, ahora mucho más amplias, han dado lugar a una transformación del modo mismo de participar” (Benjamin, [1935] 2015, p. 63)

La reproductibilidad técnica transforma la esencia de la experiencia con la obra de arte y con ello también a la identidad del receptor, que pasa de ser un observador generalmente individual a ser parte de una masa indiferenciada. En estas nuevas condiciones se produce una diferenciación entre la forma de consumo de la masa y la del crítico especializado, dos formas de contacto en principio opuestas: “[...] mientras más disminuye la importancia social de un arte, más se separan en el público – como se observa claramente en el caso de la pintura – la actitud disfrutable y la actitud crítica” (Benjamin, [1935] 2015, p. 57) La masividad, tanto como una característica del objeto producido como del público receptor, configura nuevos modos de contacto: por un lado, el consumo como entretenimiento y distracción, caracterizado como liviano y un tipo de aprehensión indiferenciada, por otro, la crítica especializada, tendiente a celebrar lo convencional y rechazar lo nuevo.⁷¹

⁷¹ Susan Buck-Morss traza una analogía entre la idea de sedación y el concepto de fantasmagoría, recurrente en la teoría benjaminiana y asociado a una ‘embriaguez’ de los sentidos propia de las formas de consumo de la masa a través de la cual se oculta la alienación y la fragmentación de la sociedad. (Buck-Morss, [1992] 2015)

Estos nuevos modos de participación suelen ser tipificados en la búsqueda de diversión y entretenimiento por parte de la masa y de recogimiento y devoción en el crítico y el público especializado en Arte. Benjamin señala que detrás de estas actitudes esencialmente distintas se esconde en verdad un tipo de relación y contacto con la obra más complejo: “quien se recoge ante una obra de arte, se hunde en ella; entra en la obra [...] la masa, en cambio, hace que la obra de arte se hunda en ella; la baña con su oleaje, la envuelve en ella” (Benjamin, [1935] 2015, p. 64)

El surgimiento de las masas y la manera en que esta impone sus lógicas cada vez con mayor intensidad al funcionamiento social general, serían así indisociables de la decadencia del aura. Estas lógicas se basarían en el supuesto deseo de la masa de consumir acríticamente cada suceso a través de sus reproducciones, lo cual aniquilaría el valor de unicidad del fenómeno original, teniendo, además, un contacto lo más cerca posible con aquello que se recibe, lo que atentaría contra la exclusividad y las restricciones de acceso – la lejanía – que imponía el halo de ritualidad propio de la tradición. “Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún, en copia, en reproducción” (Benjamin, [1935] 2015, p. 32) La imagen original, el ‘fenómeno’ en sí, ya sea este un acontecimiento histórico, una obra de arte o una fracción del mundo ‘real’, estarían signados por los valores de la unicidad y la durabilidad, mientras que la reproducción lo estaría por los de fugacidad y repetibilidad; valores que homogenizan e igualan todo acontecimiento en su existencia como imagen reproducida. “‘Acercarse las cosas’ es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como que está en su tendencia de ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo” (Benjamin, [1935] 2015, p. 31). Un solapamiento entre procesos sociales y procesos productivos donde la masa y

lo múltiple son dos caras de un mismo acontecimiento traumático. “La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar” (Benjamin, [1935] 2015, p. 32).

A pesar de que la mayor parte de estas cualidades vinculadas a la reproductibilidad se derivan de una pérdida en relación al paradigma anterior, Benjamin también presenta algunas características que aparecen y son propias y específicas del nuevo modelo, las cuales detecta principalmente en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Si bien la reproducción afecta a una gran variedad de imágenes y producciones que circulan en el medio moderno, puntualiza en estas dos modalidades por considerar que su condición de existencia depende directamente de los principios de la reproductibilidad.

En primer lugar, una de estas características propias de la imagen reproducida que propone sería “su capacidad de ser mejorada”, es decir su carácter editable. Establece que las imágenes de periodos anteriores estaban hechas “para la eternidad”, pensadas para durar y, por ello, producidas con la intención de alcanzar la máxima perfección. La imagen cinematográfica, por el contrario, surge a partir del montaje de muchas imágenes o secuencias independientes, “entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir – imágenes que por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo –” (Benjamin, [1935] 2015, p. 41) En el cine se da así una condición donde la imagen final y definitiva – el montaje que compone la secuencia fílmica – puede ser manipulado en una instancia posterior al momento de creación, lo que cual Benjamin entiende como una renuncia al objetivo de perseguir un valor eterno. “La obra de arte surge aquí a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en si mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía” (Benjamin, [1935] 2015, p. 45); “[...] una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han reunido de acuerdo a una nueva legalidad” (Benjamin, [1935] 2015, p. 56). Lo reproducido nace fragmentado para luego dispersarse. La imagen múltiple, así, además de ser reproducida, es fugaz, transitoria y fragmentada; una tendencia hacia lo efímero que no sólo tendría que ver con una pérdida de espesor material – la fotografía de una escultura o de una obra arquitectónica elimina el dato de la materialidad para convertirla en imagen – sino también con el tipo de visionado que involucra. Lo que circula no puede tener el peso de lo eterno sino la fluidez de lo transitivo.⁷² Si bien Benjamin desarrolla la posibilidad de edición en el ámbito específico del cine, esta cualidad puede pensarse como aplicable también, y en cierto grado, a toda imagen reproducida, cuyos requisitos de producción requieren, antes y para poder efectivamente reproducirse, un desmontaje y separación en capas de impresión. La imagen impresa podría considerarse también como el resultado de una cadena de montaje, sólo después de la cual es capaz de generar sentido y ser percibida en el medio social como imagen.

Por otro lado, establece que otra de las características diferenciales de la reproducción técnica respecto a las reproducciones vinculadas a técnicas manuales, es que presentan un nivel de independencia mayor para con el original que reproducen. Esto se verifica, por ejemplo, en el caso de la fotografía, donde, por una lado, es posible resaltar aspectos de la obra original que no son asequibles al ojo desnudo o de descartar información de lo fotografiado mediante operaciones de ampliación y encuadre, y, por otro, se habilita la posibilidad de que la imagen reproducida habite nuevos contextos, ya que al tener otros formatos se vuelve transportable y ya no está limitada al emplazamiento en un punto geográfico fijo. Previo a la invención de los procedimientos de reproducción mecanizados e industriales, las imágenes del mundo del Arte, como cuadros, esculturas u obras arquitectónicas, no

⁷² De este modo, la plástica, al menos en su concepción tradicional, no sería para Benjamin el dominio de lo reproducible, tal como establece a partir de una comparación de las condiciones modernas con el arte griego: “[...] para los griegos, cuyo arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que es menos susceptible de mejoras, es decir, la plástica, cuyas creaciones son literalmente de ‘una pieza’. En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable” (Benjamin, [1935] 2015, p. 41)

sólo eran únicos sino que, también, tenían un emplazamiento particular; los espectadores tenían que movilizarse y acudir a ellas para desarrollar algún tipo de contacto. En ocasiones las pinturas podían trasladarse de un lugar a otro, y de esta intención es resultado en parte la producción de cuadros ‘móviles’ frente a la anterior pintura mural, pero no se los podía ver en varios lugares al mismo tiempo. Además, el cuadro siempre tuvo la tendencia a ser contemplado como un acto individual o a lo sumo por un conjunto reducido al mismo tiempo. La contemplación simultánea no sería una condición ligada únicamente a la aparición de la fotografía o del cine, sino una demanda anterior y relacionada al progresivo surgimiento de la masa como nuevo público de la vida moderna.

“En las iglesias y monasterios de la Edad Media y en las cortes de los principados hasta fines del Siglo XVIII, la recepción colectiva de pinturas tuvo lugar de manera gradual y por mediación jerárquica, y no simultáneamente. Y si las cosas han cambiado, es porque tal cambio pone de manifiesto el peculiar conflicto en que se ha enredado la pintura a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen. Porque, aunque se logró llevarla ante las masas, presentándola en galerías y salones, de todos modos no se encontró una vía por la que las masas hubieran podido organizarse y supervisarse a si mismas en una recepción de ese tipo” (Benjamin, [1935] 2015, p. 58)

La reproducción de imágenes habilita que se amplíen los contextos de visionado así como los posibles tipos de interacción con su observador; son ahora las producciones visuales las que van al encuentro de sus espectadores, quienes a su vez pueden manipularlas en modos nuevos – guardarlas, recortarlas, coleccionarlas – gracias a las escalas y materialidades que adopta la imagen. La imagen reproducida actualiza la obra de arte a través de los posibles recortes y re-encuadres que hace de ella e invierte también las prácticas de convocatoria.

A lo largo de estas reflexiones Benjamin conceptualiza y delinea un perfil propio para la imagen reproducida técnicamente que, por la cantidad de dimensiones que involucra, y que exceden al cambio en la técnica de materialización, quizás sea mas pertinente postularla como una teoría de la imagen-múltiple, imagen-masiva, imagen-masa. De todas las teorías presentadas hasta ahora, la de Benjamin es la que se refiere de forma más directa una definición de imagen en el sentido estricto y, al mismo tiempo, la que más ramificaciones ofrece. La imagen-múltiple es una imagen exhibida, es una expresión de las masas, una producción vinculada al entretenimiento y al consumo inconsciente y tendiente a la dispersión, es una imagen fragmentada y transmitida, es un producto del montaje y la edición. Por esta serie de características, que a su vez podrían derivarse en teorías de la imagen independientes, cabe inscribir a la imagen reproducida en un orden de transformaciones que, aunque también implican un cambio tecnológico, tienen su centro en una crisis de la percepción producto de un cambio de materialidad; del pasaje de ejemplar material único al de materializaciones múltiples. Una reformulación que involucra nuevos modos de mirar y entrar en contacto con la producción visual. Para Benjamin las formas de visionado, tradicionales y modernas, forman parte de un proceso de diferenciación y construcción identitaria entre sujeto y objeto.

Considera que a toda mirada “le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquél a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida [...], le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud” (Benjamin, [1927] 1980, p. 163). Lo que une al sujeto con el objeto, lo que cohesiona el sentido, es la condición de que ambos sean atravesados por el aura; lo que envuelve al objeto y lo dota de mística; la historia y tradición que proyecta el sujeto que desea. Más allá de las cuestiones de lo original, de lo único y lo

intransferible, lo que está más cerca del núcleo del concepto de aura es esta “transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista” (Benjamin, [1927] 1980, p. 163). Un diálogo de miradas cuyo principio de interacción sería la insaciabilidad del ojo; el deseo, que pone en movimiento al sujeto y produce el apercibimiento del objeto.

Si la relación sujeto/objeto depende de este juego de miradas recíprocas, si la identidad de uno depende de la mirada del otro, desde los postulados de Benjamin un objeto que no puede devolver la mirada, como sería la imagen reproducida técnicamente que multiplica su existencia material, que captura y capta la imagen escondiendo la presencia e intervención humana, estaría rompiendo la cadena de resignificaciones recíprocas. Una ruptura que dejaría al sujeto con su identidad desdibujada, a la deriva y siempre a la espera de un eco; una mirada hueca. Para Benjamin el hecho de que este nuevo tipo de imágenes reproducidas no sea capaz de devolver la mirada, ni remitir a un aquí y ahora trascendente, la vacía de sentido y contenido en el sentido tradicional. El sujeto como masa y el objeto como imagen múltiple ponen en suspenso la profundidad de la experiencia aurática para reemplazarla por una vivencia superficial y siempre fantasmática.

Sin embargo, esta visión benjaminiana, centrada en lo que se pierde y ya no opera entre sujeto y objeto, no anticipa que esta imagen-múltiple, si bien efectivamente suspende el aura de la tradición artística, no elimina sistemáticamente la experiencia de un contacto con un aquí y ahora. Una primera interpretación de los postulados de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” puede parecer indicar que se está ante una lectura pesimista y apocalíptica sobre el destino de la Modernidad tras la consolidación de la industrialización, el dominio absoluto de la técnica y la racionalización en todos los ámbitos de la vida. Sin embargo, y ateniéndose a la dialéctica que caracteriza al pensamiento de Benjamin, es posible encontrar en la contracara de esta afirmación un segundo sentido igualmente válido.⁷³ En sus escritos se refiere alternativamente a ‘crisis’, ‘empobrecimiento’, ‘pérdida’ o incluso ‘destrucción’ de la experiencia, pero estas valoraciones son ambivalentes ya que, como se manifiesta con claridad en el caso del cine, al tiempo que las nuevas formas de reproducción son condenadas al vinculárselas con un modo de vivencia anestesiada, son también por momentos celebradas como prodigio cultural. La pérdida a la que alude contiene también el germen de un principio de revolución. De este modo, aunque en fragmentos de su discurso parece lamentarse del final de la tradición artística en la que se formó, pondera el margen de libertad y el potencial de emancipación que la nueva experiencia estética inaugura. En el fragmento, en la dispersión, en la repetición de lo siempre igual, se esconde una lógica nueva para generar sentido, una forma de conocimiento singular que requiere ser abordada desde estrategias interpretativas diferentes a las implementadas frente a la concepción del conocimiento como un cuerpo de saberes unificado, eterno y monolítico. El propio desarrollo discursivo de Benjamin, y especialmente su inconcluso “Libro de los pasajes”, es ejemplo de las demandas que la producción, reproducción y consumo modernos le imponen a la tarea investigativa. El trabajo con lo fragmentado, la cita y lo discontinuo se convierten en nuevas formas de saber; “descubrir en el análisis del fragmento menor y singular el cristal del acontecimiento total” (citado en “Estética de la imagen”, 2015, p.9)⁷⁴ es la tarea que se propone a sí mismo y que atraviesa todo su pensamiento.

⁷³ En el texto de Berman mencionado al comienzo de este capítulo ([1982] 1989) se propone que una de las características vertebrales de la Modernidad es el componente crítico, un pensamiento de sospecha que socaba toda prescripción, incluso aquellas sobre el propio ‘ser moderno’. Este componente, que por lo que propone el autor se diluye detrás de una actitud conciliatoria durante parte del siglo XX, explicaría el carácter dialéctico, de tesis y antítesis, articulado en los discursos de muchos pensadores modernos, como Hegel, Marx o Benjamin, mediante el cual la contradicción y la proposición oposicional no se constituyen como un rasgo argumentativo excepcional sino como algo constitutivo de la concepción del proceso histórico.

⁷⁴ Como se establece en la nota editorial que acompaña este compilado de textos de Benjamin, la metodología de trabajo del autor podría entenderse como un deslizamiento del discurso expositivo y argumentativo en favor de un acercamiento a las poéticas de las vanguardias, una lógica que el propio Benjamin enuncia a través de la fórmula: “No necesito decir nada. Mera-mente mostrar” (2015, p.9), que podría pensarse en resonancia con ese principio exhibitivo que detecta como dominante en la cultura de masas.

Distinto a pensar en la aniquilación completa del aura, esta consideración habilita la posibilidad de que la intensidad, el contacto y la presencia permanente podrían producir una forma de experiencia aurática propia y construir nuevos tipos de subjetividades y objetividades. Cuando Benjamin indica que “experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista” (Benjamin, [1927] 1980, p. 163), y cuestiona esta capacidad en la imagen reproducida, no está considerando que la mirada ubicua, el vagabundeo del ojo, la multiperspectiva y la multifocalidad, el ojo que salta de un punto a otro sin patrón u orden aparente, la vista perdida y el fuera de foco, son también formas significantes de hacer “levantar la vista” – y conectar con una consciencia. Modalidades de la mirada que surgen al intentar explicar la manera en que sujeto y objeto se construyen e instituyen mutuamente partiendo de la imagen reproducida técnicamente; una posibilidad de construir conocimiento a partir de multiplicidades y posiciones relativas, en lugar de categorías concretas y definidas. Multiplicidades y relativismos análogos al comportamiento multidiverso, multidireccional y multilocacional de estas imágenes.

La imagen reproducida podría ser pensadas como un fenómeno pos-aurático pero también, quizás, como una producción con un tipo de aura de un orden distinto, surgida al calor de nuevos rituales y prácticas modernas. Lo múltiple, lo masivo, lo editable y lo compuesto por fragmentos se vincularía con otras formas de sentido y, por tal, con ámbitos que crean rituales propios del cual extraer su legitimidad. Aunque ya no determinada por la experiencia mística y sobrenatural, la Modernidad, con su pretendida secularidad y objetividad, también construye sus propios mitos y cultos, que bajo la forma de utopías, fundamentan una manera particular de organizar el mundo. El Diseño Gráfico, inexistente como tal en el momento en el que Benjamin desarrolla sus ideas, con su creación y diseminación de imágenes y mensajes que dependen de la cualidad de reproducible, es producto de esta visión de mundo y, como tal, susceptible de ser entendido como una nueva forma de ritualizar la experiencia de acuerdo a las exigencias del nuevo paradigma.

10. La imagen-proyecto: Maldonado

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la sociedad occidental, y Europa en particular, sufren las consecuencias del enfrentamiento bélico que, lejos de limitarse únicamente a un daño profundo en la vida material, significó, también, un golpe para el espíritu celebratorio de la razón que había guiado hasta ese momento el ideario moderno. La aplicación de conocimientos técnico-científicos en la guerra, la muerte y el exterminio sistematizado implementado en los campos de concentración, habían demostrado por primera vez que la racionalidad podía ser instrumentada en función de una irracionalidad; una irracionalidad que, como se formulará posteriormente en el pensamiento de algunos filósofos y escuelas críticas, estaba en verdad ya contenida de manera latente dentro de las lógicas del pensamiento moderno. Esta realidad se torna particularmente sensible en el territorio alemán, donde a la destrucción de los entornos cotidianos se le suma una profunda inestabilidad en los sistemas políticos y económicos, y una desolación moral y cultural a nivel generalizado. Ante esta situación, en los años de posguerra, se desarrollan planes de reconstrucción que toman la forma de acciones y medidas concretas para la reactivación material y económica y, al mismo tiempo, de discursos que proponen instaurar un cambio de mentalidad sobre los efectos del accionar humano. De esta manera, la utilización de tecnologías que se desarrollaron para la guerra y la revalorización del espacio doméstico y de la vida familiar, de donde se desprende por ejemplo la aparición de los electrodomésticos como nicho de mercado, es acompañada por una transformación sobre el imaginario de las actuaciones humanas y su impacto en el entorno y la sociedad.

Es en este marco que debe entenderse la valoración distintiva que adquiere una de las utopías que caracterizan a los tiempos modernos: la posibilidad de moldear el futuro mediante un accionar calculado, premeditado, en el presente. Si bien la idea de que el futuro es el escenario del hombre moderno aparece en distintos grados a lo largo de toda la Modernidad, manifestándose en cada modernismo y movimiento con características concretas, adquiere en este período un matiz diferencial que se refleja, en el caso particular del problema de la forma, la producción industrial y los orígenes del diseño, a través de los discursos de Tomás Maldonado.

Maldonado es una figura destacada en el desarrollo del pensamiento moderno sobre el Diseño, no sólo por acuñar un concepto clave asociado al imaginario social sobre el futuro y aplicado a los procesos de producción material – el concepto de proyectualidad –, sino porque además formó parte de uno de esos proyectos concretamente orientados a la reactivación de la Alemania de posguerra: la *Hochschule für Gestaltung* (Escuela Superior de Proyectación) de Ulm.⁷⁵ Comúnmente referida como Escuela de Ulm, esta institución educativa fue inaugurada en 1953 por la iniciativa conjunta de Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher y Max Bill, siendo este último su primer rector, con el objetivo de volver a vincular a la industria con la vida cultural en el contexto de un mercado que, además de necesitar ser reconstituido, comenzaba a convertirse en global. La inclusión de Maldonado en este proyecto se da a partir de un conocimiento previo a la existencia de la escuela con Bill, inclusión que lo lleva a convertirse en el fundador de una perspectiva educativa vinculada

⁷⁵ Si bien la trayectoria de este proyecto excede los objetivos de esta investigación por tratarse del Diseño, ya no en un estadio de antecedente sino, como un corpus de prácticas y saberes reconocidos socialmente, es interesante recuperar algunas cuestiones vinculadas a ella ya que se manifiestan claros entrecruzamientos con temas elaborados en los capítulos precedentes.

Uno de los primeros puntos de referencia para el desarrollo del programa de la Ulm fue el antecedente de la Bauhaus de Dessau, donde de hecho el propio Bill se formó entre 1927 y 1929, proponiéndose a la nueva escuela como continuadora de su tradición pero no de todos sus métodos y perspectivas. Por su formación y práctica profesional, Bill tuvo un enfoque más vinculado a la tradición estético-formal bauhausiana antes que a la productivista-funcionalista, lo cual se percibe en el perfil con componentes de activismo, intuicionismo y formalismo (Maldonado [1977] 1993; p. 64-67) que aspiraba implantar en los primeros años en los que estuvo a cargo de su dirección. Producto de esta voluntad de restauración de un modelo con el cual no todos los integrantes estaban de acuerdo ni tomaban como válido por no responder a las nuevas condiciones y tareas que imponían la época, se producen discusiones internas que conducen a la renuncia de Bill en 1956 y la conformación de un rectorado colegiado conformado por Otl Aicher, Hans Gugelot y el mencionado Tomás Maldonado.

En esta nueva etapa Maldonado, si bien reconocía la importancia de la Bauhaus por haber introducido una estética racionalista en la producción industrial, propone un distanciamiento ya que consideraba que sus soluciones terminaron derivando en un enfoque donde el problema de la forma quedaba subsumido por

a la consolidación del perfil profesional del diseñador, particularmente en el área del Diseño Industrial, una denominación que hasta ese momento era ambivalente y sugerida pero no enunciada como tal. Este contacto no sólo es relevante en el marco del devenir de esta institución, ya que posiciona al artista y teórico argentino en la escena alemana y lo conecta directamente con los debates sobre la producción industrial o las discusiones que se desprenden de las soluciones propuestas por la Bauhaus que allí se desarrollaban, sino porque, previo a esto, su diálogo se da en el marco de la inscripción de ambos en el movimiento de Arte Concreto, donde comienzan a surgir muchas de las ideas que luego terminarán de tomar forma en Ulm.

determinaciones artísticas que restaban importancia a otras variables igual de importantes, adoptando por ello un perfil más cientificista y con un fuerte componente teórico.

Para más información sobre la historia y perspectivas de la Ulm revisar Rinker; Quijano y Reinhardt (2006)

Maldonado nació en Buenos Aires, pero tuvo una incesante actividad conectando una multiplicidad de escenarios internacionales, siendo su actuación en el contexto alemán un enclave fundamental para el desarrollo académico de las disciplinas proyectuales tal como se las conoce hoy día. Se formó en Bellas Artes y, tras abandonar los estudios, creó una de las primeras vanguardias latinoamericanas reconocidas internacionalmente, el movimiento Arte Concreto-Invencción en 1945, alimentado por su conexión con los exiliados de las guerras. Tras un viaje que realiza a Europa en 1948, donde entra en contacto directo con muchas de las nociones de las vanguardias constructivas sobre la síntesis de las artes, funda la Revista Ciclo (1948-1949), el Grupo Publicitario Axis (1951) y la Revista Nueva Visión (1951-1957), hitos para la difusión de las propuestas modernas en la región. De esta manera, no sólo contribuye al pensamiento teórico sobre la proyectualidad en suelo europeo sino que, además, lo funda en la región de Latinoamérica.

Es posible encontrar en los textos del Maldonado de este primer período, una serie de discursos sobre la producción visual que se fundamentan en la idea de que a través de una transformación en el entorno perceptivo y en las formas de visualidad de las personas, podría operarse un cambio en la conciencia sobre el mundo; una transformación de la realidad visual que se vincula a potenciales transformaciones de la realidad social. Estas ideas aparecen tanto en sus postulados sobre las características del Arte Concreto como en las reflexiones que comienza a desarrollar en ese momento sobre los alcances y fundamentos de la acción comunicativa. Su formulación del concepto de proyectualidad, término que acuña y que suele asociarse a su trabajo en Ulm y a sus ideas sobre el Diseño, puede postularse como presente de manera latente en estos pensamientos tempranos, relacionándose a una nueva concepción sobre la imagen, un tipo de imagen que podría denominarse, por esta conexión, como imagen-proyecto. Las características que se desprenden de estas conceptualizaciones aparecerán luego vinculadas a los objetivos que le asigna al campo del Diseño, pero en esta primera instancia tienen una aplicación que puede asociarse a producciones visuales sin una demarcación disciplinar específica. Para recomponer las características de esta imagen-proyecto se presentarán a continuación sus desarrollos en estos dos núcleos temáticos, el Arte Concreto y la comunicación.

Una selección de los ensayos de esta época son reunidos en el libro “Escritos Preulmianos” (Maldonado, 1997), muchos de los cuales aparecieron originalmente en las publicaciones en las que participaba el autor entre 1941 y 1954. La base común de todos estos textos es la idea de que la plástica, la arquitectura y la escultura debían trabajar de manera conjunta para ampliar el terreno de la forma hacia nuevos territorios interviniendo sobre lo social; una postura a partir de la cual se define que cada uno de estos ámbitos no sólo involucraría problemas formales sino también un potencial para concretar una nueva realidad. Estas ideas se mantendrán vigentes, de acuerdo a lo establecido por Carlos Méndez Mosquera en la introducción de esta obra, también en sus escritos ulmianos y post-ulmianos.

Considerados los escritos sobre el Arte Concreto de manera general, es posible detectar una serie de estrategias argumentativas recurrentes. Una de éstas se centra en la exposición de las discusiones que el movimiento establece con tendencias artísticas anteriores, especialmente respecto a sus diferencias con los modos y objetivos del Arte Abstracto. De estas discrepancias se desprende, además, la inscripción de los postulados del concretismo en los debates sobre la forma que se derivan de las experiencias de la industrialización. Entre estos dos polos surge ya una primera premisa respecto al enfoque del autor: el Arte Concreto lejos de tratarse de un fenómeno que se circunscribe al ámbito artístico, lo desborda para imponerse como un nuevo modelo para el pensamiento sobre lo visual. Por otro lado, paralelamente a la exposición de las tensiones, Maldonado también se apoya en la presentación de las ideas de algunos representantes del movimiento, entre los que se destaca el recorte que realiza sobre la figura de Max Bill. Ya sea desde la contraargumentación, la filiación o la enunciación de corte programático, lo que se demuestra como constante a la largo de todos estos ensayos es la utilización del Arte Concreto como un punto de partida para desarrollar reflexiones propias sobre las posibilidades que ofrece la reformulación sobre lo visual a la que adscribe y promueve.

El Arte Concreto, en términos generales, implicó un posicionamiento particular hacia el interior de la disciplina artística al organizarse en torno al valor del elemento plástico como primer y último principio significativo de la obra y por inscribir al discurso científico y tecnológico, no como meras temáticas, sino como modelos de legitimación, representando esto último un quiebre con el canon tradicional de la ‘bella forma’. Como apunta Devalle, “[...] el Concretismo instaló la pregunta por las características propiamente artísticas, en particular plásticas. Y al renunciar a los valores estéticos dominantes – representacionalismo, figuración, entre otros – buscó [...] el despliegue de una nueva legitimidad para el arte que volvía a poner en escena el problema de la forma y de su ‘autenticidad’” (Devalle, 2009, p. 116). Un cuestionamiento de la autenticidad que se vincula, a su vez, con la necesidad epocal de generar una nueva conciencia histórica a través de la cual acceder al mundo sin opacidades ideológicas o políticas, un ideal de relación transparente con el mundo que evitase caer en los errores del pasado reciente.

Maldonado señala que la denominación Arte Concreto fue acuñada por primera vez por Theo Van Doesburg en 1930 y utilizada posteriormente, con distintos sentidos, por Max Bill en sus primeros escritos de 1936 y por Arp y Kandinsky en 1938. Pese a la confusión generalizada, estas definiciones tienen que distinguirse de otras corrientes vinculadas a la abstracción (como son el arte abstracto, el arte no objetivo o el arte no figurativo) ya que hay una diferencia sustancial de método: mientras que lo abstracto intenta reproducir la naturaleza a partir de un proceso de síntesis, lo concreto se propone la “invención de una realidad estética objetiva por medio de elementos igualmente objetivos” (Maldonado, [1951] 1997, p. 75); una creación basada en la capacidad humana de percibir formas y colores.

Y si bien esta primera distinción puede superponerse con los postulados de algunos artistas abstractos – de hecho Klee y Kandinsky por momentos también hablan de elementos plásticos puros y universales – Maldonado demarca una frontera con estas perspectivas al abogar que esa objetividad se pretende como alejada de cualquier dogma o mistificación, carácter efectivamente presente en las teorías de estos dos artistas al vincularse el aspecto formal a resonancias espirituales. Una noción de la forma, en cierto sentido idealista en contraposición con una objetividad que se propone más en sintonía con el espíritu cientificista del positivismo y, por tal, también vinculada al racionalismo y el funcionalismo a los que Maldonado adscribía. Este rechazo a la utilización de

elementos extrapictóricos y de la correspondencia referencial entre Arte y mundo queda fundamentada en la formulación de los principios del concretismo realizada por Max Bill, uno de los principales exponentes del movimiento:

“Llamamos arte concreto a las obras de arte que son creadas según una técnica y leyes que son enteramente propias. Sin tomar apoyo exteriormente sobre la naturaleza sensible o sobre la transformación de esta, es decir sin intervención de un proceso de abstracción. El arte concreto es autónomo en su especificidad (...) Por medio de la pintura y de la escultura concretas toman forma realizaciones que permiten la percepción visual. Los instrumentos de esta realización son los colores, el espacio, la luz y el movimiento. Dando forma a estos elementos se crean realidades nuevas, ideas abstractas que no existían antes más que en el espíritu y que se tornan visibles bajo forma concreta” (Bill, [1983] 1936, p. 24-25)

Gran parte de sus discursos sobre el Arte Concreto suelen partir de una crítica al estado de situación del escenario cultural, al que define como atravesado por una fragmentación generalizada y por una dispersión individualista, productos de la manera en que fueron asimiladas las experiencias artísticas de principios de siglo y las soluciones que se propusieron para las demandas del nuevo paradigma productivo.

Maldonado afirma que una de las causas de esto puede detectarse en las derivas que sufrieron los proyectos que se organizaban en torno a la búsqueda de un principio de coherencia regulador para la producción cultural. Esta búsqueda, esta “[...] voluntad de fundar un orden unívoco, un orden cuyas partes responden a un mismo sentido e ilustrasen un mismo espíritu” (Maldonado, [1954] 1997, p. 102), fue un rasgo común de las discusiones articuladas en distintos ámbitos a principios de siglo, apareciendo bajo diferentes nombres y consignas, como en los discursos sobre la autenticidad de Muthesius o en el ideal de unidad de la Bauhaus. El autor repasa los resultados de estas iniciativas y entiende que, en la mayoría de los casos, terminaron conduciendo a que la pretendida unidad se convierta en la imposición de una poética a la que todas las formas debían someterse, confundiendo así coherencia con estilo.⁷⁶ Lo particular de este correlato estilístico es que se habría presentado en todos estos casos desde una aparente voluntad de anular el estilo como tal; “un estilo aestilístico” que se percibe como una paradoja si se analiza la regularidad formal de las producciones que resultaron de discursos como los de Gropius o de los artistas del neoplasticismo. A pesar de surgir de una explícita inspiración funcional al servicio de la coherencia en el ámbito de la industria, o de la disrupción respecto al canon de la tradición de los estilos en el ámbito artístico, las formas e imágenes producidas por estos movimientos terminaron siendo asimiladas, “calcificadas”, por la vida cultural, convirtiéndose en un estilismo rígido al servicio de la política de ventas; un “modernismo de fachada”.

⁷⁶ Detecta un comportamiento similar en la apropiación que se hizo de las experimentaciones llevados a cabo en el ámbito de las vanguardias artísticas, al cual define como obstinado en repetir las modalidades prácticas y teóricas allí desarrolladas, entendiendo que este gesto invertiría el signo original de esas ideas al provocar que las formas de subversión que proponían se convirtiesen en formas de conservadurismo.

Este “estilo aestilístico” y su voluntad de “crear formas en el vacío” se constituye como una utopía para Maldonado porque, por un lado, la creación de formas sin significado representa un imposible dentro del entramado cultural y, por otro, porque el acto de desentenderse de cualquier otra responsabilidad por fuera del ámbito formal lo vuelve una empresa, en cierto punto, antisocial, no consiguiendo lograr esa unidad profunda que se proponía instaurar. La búsqueda de una solución definitiva iría, desde esta perspectiva, en contra de las lógicas del propio mundo moderno, tensionado siempre entre la instauración de un orden y las exigencias de la competencia y la identificación entre individuos, grupos, clases y naciones:

“Sus contradicciones, como de costumbre, lo rebasan: vive escindido entre sus anhelos de eternizar en un estilo el orden social existente y su necesidad de disolver y dispersar las formas que ese mismo orden social crea, entre tipificar e individualizar, entre escandalizar modelos y darles muerte prematuramente” (Maldonado, [1954] 1997, p. 104).

Por otro lado, a través del establecimiento de una oposición con el Arte Abstracto,⁷⁷ postula un segundo problema en torno a la dependencia que las manifestaciones artísticas dominantes establecían con discursos de corte idealista sobre la correspondencia – o incluso con un pretendido corrimiento de ésta – respecto a la realidad. Maldonado sugiere que esta disyunción entre el Arte Concreto y los movimientos basados en la abstracción se vincula con una tensión irresoluta, presente en toda producción visual desde que las personas se involucran y desarrollan una facultad plástica: la diferencia entre el ‘arte-objeto’ y el ‘arte-crónica’.

“En el instante preciso – quizás el más crucial – en que el hombre descubrió jubilosamente que con algunos colorantes y sobre una superficie podía dejar las huellas de su presencia en el universo, se le ofrecieron dos posibilidades: o bien utilizar estos elementos para su propia fruición o la del grupo social al que estaba vinculado, como un puro ejercicio manual o estético absolutamente objetivo, o bien servirse de aquellos elementos para representar ficticiamente sobre una superficie, las imágenes de su realidad circundante” (Maldonado, [1951] 1997, p. 74)

El arte-alegato o crónica, generalmente considerado como más adecuado para interpelar a la sociedad, tiene para Maldonado una efectividad objetable porque, en su intención de modelizar a las personas en el sentido de, por ejemplo, la justicia, queda subordinado a una capitulación más que a la generación de un cambio; debatiéndose el poder de la imagen entre una simbolización que alude y sugiere – sacrificando legibilidad – y un naturalismo absolutamente legible pero anecdótico.

Respecto a estos dos primeros conflictos – la dominancia del paradigma del arte-crónica y la confusión entre coherencia y estilo formal-, Maldonado presenta algunas características del Arte Concreto que lo posicionarían como alternativa.

En primer lugar, opone a las modalidades caracterizadas por un tono idealista y literario al camino que de la tradición racionalista, del cual el Arte Concreto sería exponente, vinculado a valores como la rigurosidad, la lucidez y el acto de ‘ver claro’. El Arte Concreto se propone como una continuación de la tradición del arte-objeto, y como alternativa a la convención dominante desde el Renacimiento por la cual las producciones visuales “han poblado [...] los ojos de fantasmas e ilusiones” (Maldonado, [1951] 1997, p. 74) De esta tradición se desprende su carácter de ‘objetividad crítica’ contrapuesta a la subjetividad propia de las perspectivas basadas en la crónica. Como fenómeno artístico, se vale de su propia presencia como producción visual antes que sostenerse sobre relatos, bases preconcebidas o discursos mistificadores. “[...] hemos de estar dispuestos a partir sin una definición previa, admitiendo la posibilidad [...] de que el Arte Concreto sea algo así como un cero artístico absoluto. Más aún, un cero cultural absoluto” (Maldonado, [1951] 1997, p. 73)

Sobre la imbricación entre coherencia y estilo, Maldonado presenta una serie de ideas de Max Bill, en las cuales se señala justamente un pedido de coherencia como valor principal para promover un “nuevo método integral para la interpretación y creación de los acontecimientos visuales” (Maldonado, [1954] 1997, p. 101), pero entendiendo que en

⁷⁷ En esta construcción de un posicionamiento para el Arte Concreto, si bien se lo propone como distinto en sus fines al Arte Abstracto, establece algunos puntos en común y filiaciones en movimientos que también se reconocen como fundamentales para la abstracción, como el cubismo y el neoplasticismo holandés, a los cuales, mas allá de las diferencias en sus objetivos, les reconoce sus aportes teóricos y prácticos para que la pintura deje de ser solo considerada como un simple hecho anecdótico y pase a constituirse primero y ante todo como un hecho plástico.

Al mismo tiempo, suelen considerarse a las ideas del Concretismo sobre la conexión con lo social y la capacidad de lo visual para moldear imaginarios como coincidentes con los postulados del Constructivismo ruso.

este pedido de principios parte de una comprensión distinta de la cuestión del estilo. Ya sea se trate de pinturas, esculturas, arquitectura, productos para la industria o la gráfica, la obra de Bill está atravesada por una búsqueda de coherencia, donde, sin pretender divorciarse de la presencia del estilo, todo es considerado, y en palabras del propio Bill citado por Maldonado, “la suma de las funciones en unidad armónica” (Maldonado, [1954] 1997, p. 105). Según esta concepción, y desde un entendimiento de la coherencia como una dialéctica y del estilo como algo abierto y adogmático, no existiría un único principio sobre el que se unifiquen y se subordinen las decisiones formales de una actividad creadora, sino que, en cambio, es el propio proceso de creación el que se muestra como una unidad plural dirigida por la búsqueda de funciones; un proceso donde “la voluntad de uniformar no prevalece sobre la voluntad de formar” (Maldonado, [1954] 1997, p. 105)⁷⁸

⁷⁸ Esta refundación de lo estético como autónomo del dominio artístico, donde lo formal pasa a ser entendido como una función, se convertirá en uno de los fundamentos de la teoría de la Buena Forma de Max Bill. La idea de que la forma es la expresión armónica de todas las funciones, ligándose con ello también a lo útil, se convertirá en un paradigma dentro de las teorías del Diseño.

Distinto a las propuestas mecanicistas de los precursores del funcionalismo, en Bill la forma no seguiría a la función de un “modo lineal, sucesivo y continuo, sino paralelo, simultaneo y discontinuo”; sería el resultado de una cooperación entre materia y función organizada en la concreción de un resultado estético. “Se ha hecho evidente – dice Bill – que no puede tratarse ya solamente de desarrollar la belleza a partir de la función, debemos exigir antes que la belleza, yendo a la par de la función, sea ella misma una función” (Maldonado, [1954] 1997, p. 105)

Lo que a Maldonado le interesa de Bill es la manera en que la coherencia se vincula con un método de estructuración capaz de adaptarse a distintos dominios de creación, sin depender de esquemas proporcionales o armónicos preestablecidos. ‘Lo concreto’, más que una cualidad formal, es un proceso y un método. Este es uno de los puntos en que radica la diferencia entre abstracción y concretismo: donde el Arte Abstracto parte de una sublimación de la realidad o una serie de formulas y modelos formales, el Arte Concreto se propone crear una realidad, no únicamente en términos plásticos, sino con acciones que transformen el medio y el acto de percepción. Propone que el proceso a partir del cual se produce el Arte Concreto consiste en el pasaje de una “Imagen-Idea” (*Bild-Idee*) a una “Imagen-Objeto”, es decir un proceso que toma una figura ideológica existente en el plano del pensamiento y la hace visible en un cuadro, en un objeto, que existe concretamente en la realidad, no como una simple representación de esa idea sino como una materialización con entidad propia, una idea en sí misma.

Se podrían delinear, entonces, dos aspectos que se enuncian como propios del Concretismo. En primer lugar, no busca reproducir la realidad, sino producirla creando objetos que, en lugar de connotar cuestiones externas, se fundamentan en la experiencia de la denotación; una búsqueda de nuevos criterios para el espacio de lo perceptible a través de los cuales instituir una autonomía expresiva y significativa para lo visual. En segundo, estas imágenes-objetos no se atienen a formulas estilísticas preestablecidas sino que, entendidos como un proceso dirigido por funciones, entre las que figura la estética pero junto a otras variables igual de determinantes, se demuestra flexible a distintas modalidades de aparición y configuraciones formales. La objetividad y la aspiración a presentarse como un ‘grado cero absoluto’ cultural y visual que dirigen estas dos premisas, habrían conducido a una serie de críticas desde donde se lo consideraba, por un lado, un movimiento frío y aséptico, y por otro, desconectado de lo social por permanecer restringido a una minoría. Maldonado elabora una serie de argumentaciones para refutar estas objeciones de donde, además, se desprenden dos características más en las antípodas de esos pensamientos.

Considera que si los modos y esquemas del Barroco y el Romanticismo, movimientos que en el imaginario se oponen a la idea de frialdad, son considerados como las únicas vías para la transmisión de emociones y sensaciones, no sólo se estaría restringiendo el rango emocional a transmitir sino, también, se le restaría validez a otras modalidades de expresión, incluso anteriores al Concretismo, cuyos recursos plásticos también se basaban en la utilización de superficies brillantes y lisas o que surgían de la rigurosidad geométrica (recursos que los detractores asociaban con lo aséptico). El Arte Concreto, desde esta perspectiva, no suprime el contenido emocional, sino que, más bien, apunta a un rango distinto de sensaciones que se vinculan con valores propios de este período histórico particular. De acuerdo a las afirmaciones de Maldonado, estos nuevos valores se relacionarían con la fe en los contenidos de las ciencias más avanzadas de ese momento. En contraposición a la consideración de que este movimiento era una variante formalista carente de temas – la recurrente idea de que puede escindirse la forma del contenido – el autor pone de manifiesto que la cuestión propia del Arte Concreto no debe simplificarse a una predominancia de la esteticidad, sino a un corrimiento al dominio de la “eticidad”.

“El Arte Concreto está saturado de ideas que se transmiten sutilmente al espectador. Su ‘contenido’, ya que en realidad se trata de esto, exalta el racionalismo y la fe en el poder de la invención estética del hombre; no comunica, como otras manifestaciones, estados morales de angustia o renuncia, sino de júbilo y de voluntad constructiva” (Maldonado, [1951] 1997, p. 76)

La pauta de evaluación de las formas y de las imágenes pasa a basarse en el modelo científico y el orden matemático, garantes de la objetividad pretendida y de la exactitud lógica, y, con ello, se busca disolver la idea de Arte vinculada a lo sublime, la belleza y la expresión subjetiva. Si bien la concordancia entre Arte y discurso científico no es exclusiva de esta corriente, apareciendo de manera explícita en la celebración maquinista del futurismo y de manera más matizada en los planteos del constructivismo ruso y del neoplasticismo holandés con su exaltación de la “precisión, la higiene del procedimiento pictórico y la pasión por el blanco” (Maldonado, [1951] 1997, p. 80), el ideario que se propone en este caso se vincula con un viraje en las ciencias. “Las nuevas nociones reveladas por la microfísica, por las teorías cosmogónicas y gravíticas”, serían, entre otros avances en el plano científico, conocimientos que inauguran nuevas parcelas de la realidad, dimensiones suprasensibles que el Arte Concreto se propone hacer sensibles. No se trataría de que las ciencias se convierten simplemente en un nuevo repertorio de temas a representar, ya que se estaría incurriendo en un naturalismo a otra escala, sino que el conjunto de descubrimientos científicos funcionan como un modelo que habilita la posibilidad de trabajar sobre nuevas ‘conciencias estéticas del espacio-tiempo’; nuevas organizaciones de la imagen que acompañan y expresan las modificaciones y el enriquecimiento producido en la conciencia espacio-temporal de las ciencias. Estas posibilidades de intervención sobre el mundo, descubiertas en el territorio de la filosofía, la ciencia aplicada o la física, entre otras disciplinas, habilitarían nuevos valores y modelos de evaluación pero, también, métodos de trabajo:

“La metodología empírica de la ciencia moderna nos ha acostumbrado a la investigación intelectual libre; a ejercer sin prevenciones este derecho. Ahora sabemos que hemos de defender la cultura contra las circunstancias hostiles que actualmente la amenazan, no limitando sus derechos, sino al contrario, ampliándolos ilimitadamente. [...] la cultura no es solamente arqueología, también es creación. No puede limitarse a la defensa de verdades ya adquiridas, sino que ha de facilitar la conquista de verdades nuevas, aunque estas, como

sucede en el caso del Arte Concreto, por el momento estén en contradicción con los gustos dominantes populares.” (Maldonado, [1951] 1997, p. 73)

Respecto a esa relación con los gustos dominantes, de la que se desprende la supuesta desvinculación del Arte Concreto con lo social, Maldonado establece que esta condición inicial de rechazo no es un hecho extraño en la vida de los movimientos artísticos, los cuales están atravesados por períodos de mayor y menor aceptación. Señala que, a pesar de esta cuestión vinculada a la recepción y la valoración, el objetivo del Arte Concreto, “su vocación más recóndita, casi su razón de ser” (Maldonado, [1951] 1997, p. 77), sería justamente lo social.

“En efecto, se puede afirmar que el verdadero significado del Arte Concreto se reduce a una especulación sobre problemas bastante parciales y forzosamente restringidos, en tanto que su programa máximo, que lo tiene, apunta ambiciosamente a la conquista de un escenario apropiado, que no puede continuar siendo el espacio ya sofocante de las galerías de arte. En efecto el Arte Concreto, al contrario de lo que se cree, que es un mero pasatiempo para unos pocos, está llamado a ser el arte social del mañana, pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios de la ciudad y del campo; aquellos grandes espacios en los que en el futuro se llevarán a cabo los programas más radicales de transformación de la vida” (Maldonado, [1951] 1997, p. 77-78)

De esta manera, a la consideración inicial según la cual se inscribía a las producciones visuales del Arte Concreto en la tradición del arte-objeto en contraposición al arte-crónica, se le suma también un atributo performático, el status de un acontecimiento que ocurre en el medio social. No son meras materializaciones, objetos cerrados que forman parte de la sociedad sólo por existir en ella, sino que por el contrario se pretenden como actuantes de esa realidad a la que pertenecen. Y en esto radica su fundamento social, son enclaves atravesados por las condiciones en las que surgen y, al mismo tiempo, depositarios de un efecto con el potencial de generar una transformación:

“[...] las obras de Arte Concreto contrariamente a lo que tantas veces se ha formulado no son sólo objetos. Son también hechos. Hechos que ocurren, que fluyen. Y, lo que es importante, hechos que ocurren y fluyen entre nosotros. Es decir, hechos que percibimos, que vemos venir o partir, a los cuales llegamos o de los cuales nos alejamos. Percepción y comunicación [...] Toda pintura, escribe Bill, antes considerada como una superficie de dos dimensiones, se transforma ahora en aspecto y parte de un fenómeno pluridimensional, en el cual el espacio real perpetuamente cambiante y el espacio psíquico se superponen. Por eso, una pintura no es algo bidimensional, ya que la concebimos en función de su efecto, de su acción –de su sentido– y no como un objeto cerrado en sí mismo” (Maldonado, [1954] 1997, p. 108).

Racionalismo, fe en la invención, voluntad constructiva, objetividad y función social son todas palabras claves que se asocian a la noción de Arte Concreto y llevan a que la idea de lo visual no se limite a lógicas de producción circunscriptas a las problemáticas singulares de un dominio específico, ni a un programa idealista que le asigna un rol instrumental en la realización de una idea de hombre. Y en esto radica quizás el principal rasgo diferencial de lo visual en clave concreta: como formas materiales, racionales, las imágenes son ellas mismas entes sociales. Su vinculación con la sociedad no descansa ya en su vinculación a un programa político, como en el caso del constructivismo ruso, sino en su capacidad de instaurarse por sí mismas como acontecimientos sociales, entes que circulan y existen

en lo real. Una mirada materialista de lo visual que se vincula, además, con otro concepto clave en el pensamiento de Maldonado: la comunicación.

En paralelo a sus desarrollo sobre el Arte Concreto, comienza a aparecer en el Maldonado de esta época una elaboración sobre la idea de comunicación que se vincula a esta existencia social de las producciones humanas y que, no limitándose únicamente al ámbito pictórico, se extiende de manera generalizada a lo cultural. “Cultura es comunicación. Todo objeto creado por el hombre, pertenezca a su equipo ideológico o material, es comunicativo [...] nuestros rastros – aún los menos apreciables – identifican cultura y comunicación” (Maldonado, [1953] 1997, p. 91)

Establece que, si bien toda actividad cultural tiene un componente comunicativo, para que éste sea significativo en los términos que él propone debe involucrar una toma de conciencia sobre su capacidad de conectarse con otros individuos incluyendo acciones premeditadas y racionales, que se relacionan además con una conciencia sobre el futuro:

“La tarea del promotor de hechos culturales – artista, poeta, filósofo o artesano – consiste en sistematizar por anticipado sus propios rastros; hacer con premeditación y calculo lo que otros hacen por azar. En otras palabras, lograr que un rastro no sea un hecho fortuito sino una señal perfectamente descifrable por el porvenir – un objeto difícil de borrar (al menos por un tiempo) por la brisa o la indiferencia” (Maldonado, [1953] 1997, p. 91)

La comunicación que Maldonado promueve es una comunicación racional, es decir que retoma y se contagia de los atributos de la razón libertaria en clave positivista; una comunicación eficaz, vehículo de la ciudadanía, democratizante y capaz de ampliar los derechos y las posibilidades de las personas al proporcionarles información clara. Aparece con esto una doble exigencia: además de apuntar al futuro, por encima de esta acción sobre el porvenir, la comunicación siempre es una necesidad del presente y debe responder a los requerimientos o características de la vida colectiva; ser “un dialogo entre hombres de la misma época”. No sería cuestión de individualidades ni podría darse desde una desconexión de lo cotidiano⁷⁹, “[l]a verdadera comunicación solo puede cumplirse en la orbita del mundo común, cuyo fundamento es, según la expresión de la dialéctica legendaria, la vigilia, es decir la atención desvelada sobre lo cotidiano” (Maldonado, [1953] 1997, p. 92)

Desde esta perspectiva, y por las características que le asigna al hecho comunicativo, la comunicación no sería una realidad que incumbe únicamente a las reflexiones de filósofos o sociólogos, sino también a quienes dan forma objetiva y concreta a esa realidad, quienes tienen la responsabilidad de elaborar, inventar o poner en circulación los signos o símbolos que la hacen posible. Incluye en estos últimos “tanto a los que han planteado su tarea en términos ‘indirectos’, a través de los géneros tradicionales de la expresión – pintura, escultura, arquitectura, poesía, música — cuanto a los que han preferido los términos ‘directos’ a través de los procedimientos de alcance multitudinario – artes graficas, cine, televisión, fotografía, radio –” (Maldonado, [1953] 1997, p. 97). Establece, a su vez, que existe una diferencia entre estos géneros indirectos y directos a partir del reconocimiento o no de que la labor que realizan tiene una dimensión comunicativa. Mientras que para los géneros tradicionales no hay un acuerdo sobre si sus obras se catalogan como comunicación,⁸⁰ para los segundos esta facultad es un principio de necesidad que se desprende de los procedimientos de alcance multitudinario con carácter de gravitación pública que involucran. En éstos, los contenidos comunicativos se expanden sin intermediarios en el momento mismo de su aparición.

⁷⁹ Señala que esta idea de comunicación que promueve – social, cotidiana y premeditada – era casi inexistente en su época, ya que en todos los órdenes había sido reemplazada por la “charla”, tanto verbal como visual. “La charla se cumple en función de un repertorio reducido de núcleos pseudosignificativos que son repetidos constantemente. De ahí que el grupo de palabras o de imágenes que conserva todavía alguna fuerza original merece siempre la desconfianza de los usufructuarios de ese régimen expresivo. Es en la cristalización de los núcleos pseudocomunicativos donde reside la aparente comunicabilidad de la charla” (Maldonado, [1953] 1997, p. 93). El problema de la comunicación moderna no radicaría en una pobreza de palabras o imágenes, sino en “su profusión ininteligible”.

⁸⁰ En los ámbitos tradicionales de los géneros artísticos, aun cuando la mayor parte reconoce el carácter comunicativo, en sentido general, la divergencia está entre los que apoyan la comunicación mediada y los que desprecian los aspectos comunicativos, “confiados en que el tiempo se encargará de poner de manifiesto hoy ocultos de sus obras” (Maldonado, [1953] 1997, p. 98)

Se desprende de esto que, mas allá que todo acto cultural tiene por definición una dimensión comunicativa, el hecho de reconocer esta dimensión y asumirla como parte constitutiva del proceso de configuración, y como objetivo del resultado de esa acción, daría lugar a prácticas de producción diferenciadas; prácticas que a su vez, pueden diferir respecto a qué, cómo y cuándo comunicar. Aparece así, en los postulados de Maldonado la construcción ‘comunicación visual’, clave y recurrente posteriormente en los postulados sobre las tareas del Diseño Gráfico, como un sintagma que no sólo alude a un área de la producción concreta, sino que también adquiere una función directamente vinculada con la configuración de lo social:

“El especialista en comunicación visual por ejemplo sabe que es responsable (o cómplice) de todo lo que ocurre con los ojos del hombre común. De todo lo que habita en ello: fantasmas, hipogrifos o certidumbres. Ninguno llega a ignorar que su misión es fabricar ideologías o participar activamente de su demolición.” (Maldonado, [1953] 1997, p.97)

Es en esta posibilidad que tiene la comunicación visual para moldear a la sociedad, donde los postulados sobre el acto comunicativo y las características del Arte Concreto se intersectan. El objetivo de la presencia en el medio social de un objeto producido desde las lógicas del concretismo es generar un diálogo perceptivo, interpelar la visualidad y, con ello, producir un cambio en la conciencia del entorno. “La realidad del Arte Concreto es sumamente compleja porque es una realidad destinada a la comunicación. Opera con el material mas difícil: con significados – con significados visuales –” (Maldonado, [1954] 1997, p. 112)

Estas ideas sobre la producción visual desarrolladas en el marco del Arte Concreto, donde las imágenes y objetos resultantes son considerados acontecimientos que crean nuevas realidades – acontecimientos atravesados por lo social con una clara vocación comunicativa – reproducen, como se mencionó anteriormente, una de las utopías características del *ethos* moderno: la inauguración del tiempo futuro como un espacio susceptible a ser anticipado y moldeado a partir de acciones en el presente. Una posibilidad que se emparenta, a su vez, con la utopía científico-tecnológica según la cual los avances de la ciencia eran una garantía de progreso libertario, un progreso que ya no solo habilita una intervención sobre lo inmediato sino también sobre el porvenir. Las reflexiones sobre la relación entre acción humana y el entorno presente y futuro, que aparecen delineadas en estos textos, acompañarán todo el trabajo de Maldonado pero se volverán centrales en escritos posteriores. En “Ambiente humano e ideología” ([1970] 1972), ensayo que desarrolla instalado en Italia tras su experiencia en Ulm, Maldonado profundiza esta cuestión:

“Nuestras relaciones con el ambiente en que vivimos no pueden compararse con las que se establecen, por ejemplo, entre un continente y un contenido que se han ido desarrollando independientemente uno del otro, relaciones éstas últimas que, en rigor, pueden implicar o no correspondencia recíproca. Nuestras relaciones con el ambiente, en cambio, son siempre relaciones de correspondencia, lo que no excluye que puedan resultar – como sucede con frecuencia – sustancialmente negativas tanto para nosotros como para el mismo ambiente” (Maldonado, [1970] 1972, p. 20)

El medio y la condición humana, propone, son el resultado de un proceso dialéctico, un proceso de formación y condicionamiento mutuo. El concepto de proyectualidad⁸¹ que elabora el autor, como un rasgo característico de muchas acciones humanas pero, también, como lógica de un conjunto de disciplinas específicas vinculadas a la creación de imágenes, objetos, espacios y una gran variedad de producciones que configuran la realidad factual humana, debe entenderse en el marco de estas reflexiones.

⁸¹ Como se indica en las notas de la edición castellana de este ensayo, el autor emplea en el texto original la palabra “progettazione” para referirse a lo que se optó en traducir por el neologismo “proyectación” y su derivado ‘proyectual’. El término en italiano alude a un campo de referencia amplio y variable, análogo a lo que sucede con el término inglés design o el alemán gestaltung, pudiendo implicar una actividad creadora en un dominio muy específico o igualmente una actividad generalizada dentro de las posibles modalidades de creación humana. La elección de proyectualidad, al sugerir una filiación con la idea de proyecto y proyección, recupera las ideas de planificación y planeamiento contenidas en el término original.

Maldonado establece que la “proyección concreta” es una de las necesidades más profundas de las personas y se vincula con el deseo de “confirmar la tangibilidad última de todo lo que en el mundo somos, hacemos y queremos hacer” (Maldonado, [1970] 1972, p. 21). Considera que la idea de una interacción racional con el mundo ya no es opcional en las condiciones de la mentalidad occidental moderna, ya que la construcción de modelos destinados a simular estructuras, acciones y comportamientos está directamente vinculada a la voluntad de actuarlos, siendo la proyectación y el hacer procesos que se presuponen recíprocamente.

Donde en este ensayo estas definiciones son, en cierto modo, generales o abiertas respecto a las implicancias de la actividad proyectual, es en el texto “El Diseño Industrial reconsiderado” ([1977] 1993), aparecido siete años después de éste, donde se ofrece una conceptualización más concreta. Allí, Maldonado ofrece una revisión histórica con perspectiva materialista sobre los debates en torno al problema de la forma desde la revolución industrial y la mecanización del sistema productivo, incluyendo distintas discusiones que tienen un punto nodal en el proyecto de la Bauhaus y culminan con la aparición de la Ulm, en la que el mismo se inscribe. Desde esta perspectiva, a partir de la cual se propone una mirada sobre los orígenes del Diseño que representa un enclave historiográfico diferente a los enfoques tradicionales e idealistas, se delinea una definición de la proyectualidad que posiciona al Diseño y a la actividad proyectual como fuerza productiva de lo social:

“[...] En toda sociedad existe un punto neurálgico en el cual tiene lugar el proceso de producción y de reproducción material, es decir, un punto en el que según las exigencias de las relaciones de producción, se van estableciendo las correspondencias entre ‘estado de necesidad’ y ‘objeto de necesidad’, entre necesidad y creación de necesidad. El Diseño Industrial, en cuanto fenómeno que se sitúa precisamente en este punto neurálgico, emerge como ‘fenómeno social total’. O lo que es lo mismo, como perteneciente a aquella categoría de fenómenos que no se han de examinar aisladamente, sino siempre en relación con otros fenómenos con los cuales constituye un tejido conectivo único” (Maldonado [1977] 1993, p. 15).

Si bien estrictamente, y de acuerdo a los objetivos de este trabajo, esta definición ya incluye a la idea de Diseño, no como intuición ni como gesto anticipatorio sino como una dimensión con contornos, expectativas y objetivos específicos dentro del medio social, es relevante traerla a escena porque cristaliza y estabiliza una serie de cuestiones sugeridas anteriormente por Maldonado en su concepción sobre la creación y el rol de la producción visual en la sociedad. Tal como lo propone, circunscribiéndose al ámbito de la producción industrial de objetos pero aplicable a todo proceso de ideación formal, proyectar “significa ordenar, integrar y articular todos aquellos factores que de una manera o de otra, participan en el proceso constitutivo de la forma del producto” (Maldonado, [1977] 1993, p. 12), pudiendo ser estos factores relativos al uso, fruición y consumo individual o social (factores funcionales, simbólicos o culturales) o a la producción del mismo (factores técnicos-económicos, técnico-constructivo, técnico-productivos y técnico-distributivos).

De ser posible hablar de una imagen-proyecto en las condiciones en que las plantea el autor, e incurriendo con esto en un ejercicio en cierto sentido anacrónico al vincularse dos momentos de su teoría separados en el tiempo, podrían esbozarse algunas características que se desprenden tanto de sus postulados sobre el concretismo y la comunicación como de la posterior teoría proyectual.

En primer lugar, la producción visual entendida como una imagen-proyecto es, antes que nada y después de todo, un hecho social, no como una reproducción o reflejo, sino más bien en el sentido de una manifestación. Es tanto el resultado de una serie de condiciones y necesidades del presente como un proyecto del futuro. No sólo es producto sino que busca, además, ser productora de lo social, transformarlo, intervenirlo. Ver una imagen en tanto que tal es, primeramente, ver el principio constructivo de un orden de formas en un todo funcional; ver sus funciones, visualizar el cambio que proponen, los acontecimientos que es capaz de suscitar y también las condiciones que la trajeron a la existencia. Un acto que involucra tanto una valoración sobre las leyes propias del lenguaje plástico como la búsqueda de una relación transparente con el mundo.

Las actividades de coordinación, integración y articulación que involucra su creación, suponen que la imagen-proyecto es un proceso de traspolación y codificación en la que se reúnen una serie de condiciones – los factores de uso y producción – que son de naturaleza esencialmente distinta a la forma que resulta del acto de proyectar una imagen. La forma de lo visual es el resultado de fuerzas que responden a órdenes diferentes, factores que pueden no ser visuales en si mismos, como un condicionamiento económico o el cumplimiento de una función, pero se hacen visibles a través de ella. Esta actividad de síntesis de una serie de factores complejos, conduciría a que se formule una respuesta en un lenguaje distinto al que posee previamente cada una de las variables consideradas; una respuesta con un fuerte componente formal, que ya no únicamente determinado por la estética, es también una forma que toma en cuenta dimensiones funcionales, económicas, materiales, tecnológicas o ergonómicas, entre otras.

Dado que el proceso de creación toma en cuenta factores de índole tan diversos, la imagen-proyecto está directamente vinculada con su contexto. Proyectar no es un proceso autónomo, ya que los factores a coordinar están “fuertemente condicionados por la manera como se manifiestan las fuerzas productivas y las relaciones de producción de una determinada sociedad [...] aunque sus opciones proyectuales puedan parecer libres – y a veces quizás lo son – siempre se trata de opciones en el contexto de un sistema de prioridades establecidas de una manera bastante rígida” (Maldonado, [1977] 1993, p. 12). Si al interior de una sociedad varían los factores que se deciden priorizar, es decir si por ejemplo son más importantes los aspectos funcionales que los simbólicos, si las cuestiones productivas están por encima de las económicas, o si entre sociedades hay diferentes grados de industrialización, las producciones resultantes de la actividad proyectual cambiarán su fisonomía.

Así como el valor del Arte Concreto dependía de igual manera de su presencia como objeto material, con la misma valencia que el resto de los elementos que pueblan la realidad, y de su capacidad de producir un efecto perceptivo, la imagen-proyecto estaría también atravesada por un status dual. Entre la materialización y el efecto, entre la conceptualización y la facticidad, la definición de la imagen que se desprende de esta teoría no se inscribe completamente en ninguno de estos dominios. Si se entiende que el factor proyectual reside más en el proceso que en el producto, el proceso que la inicia y el que suscita, podría pensarse que la imagen-proyecto tiene una existencia intersticial, un carácter de “mediación dialéctica” entre necesidades y objeto, entre producción y consumo, entre ideación y ejecución. Una suerte de visualización racional, una potencialidad. Estaría atravesada por una función claramente comunicativa, no en el sentido generalizado, sino en el que Maldonado refería en sus primeros escritos: una acción premeditada, racional y calculada que, operando sobre lo cotidiano, produce una transformación sobre lo posible. Recuperando una noción de Herbert Simon, una imagen que permite pasar de una condición existente a una deseable, constituida y constituyente de lo social-cultural.

11. La imagen-gráfica: intersecciones con el Diseño Gráfico

Habiendo revisado estos cuatro casos de discusión sobre lo visual – su producción y recepción, los procedimientos que involucra y los objetivos que buscan cumplirse a través de ella – cabe delinear algunas conclusiones sobre las distintas maneras de responder a las preguntas ‘qué es’ y ‘qué hace’ una imagen en relación a la aparición del Diseño Gráfico. En primera instancia, consideradas en su conjunto y recuperando ese componente de indefinición que se mencionó anteriormente atravesaba este período de la Modernidad, se puede constatar una gran variedad de enfoques y preocupaciones sobre la naturaleza de lo visual, organizados en torno a diferentes ejes temáticos en las cambiantes condiciones entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. En cada uno de los casos se involucran tradiciones distintas, respecto tanto a las tradiciones con las que pretende romper vínculos como de las nuevas que se quieren instaurar; algunas de éstas más directamente vinculadas con la reformulación de las condiciones de producción, incluyendo con esto cuestiones procedimentales como así también la determinación de nuevos perfiles para el hacedor de imágenes, mientras que otras enfatizan los cambios en los modos de distribución y consumo, incluyéndose tanto la consideración de prácticas de visionado a nivel individual – las formas de contacto subjetivas – como colectivas – el rol que cumple la imagen en la estructura social –. Algunas se detienen en factores estrictamente materiales y formales y otras apuntan a cuestiones ideológicas y de funcionalidad.

Para poder comenzar a pensar lo que cada una aporta al incipiente pensamiento en clave de diseño que anticipan, es necesario ponerlas en común y distinguir las distintas interacciones que se producen entre ellas. Por tal razón, esta conclusión se estructurará en tres momentos de reflexión: en primer lugar, se pondrán en relación las superposiciones entre estas cuatro teorías de la imagen, sus acuerdos pero también sus contradicciones. A continuación, y a partir de la determinación de lo que cada una propone como imagen, se delinearán cómo participan en la idea de Diseño, y particularmente la noción de imagen que ayudan a construir dentro del Diseño Gráfico. Finalmente, habiendo enunciado algunas características de la imagen-gráfica, se propondrán algunos posibles puntos de encuentro con las actuales perspectivas y campos ocupados del estudio de lo visual.

En primer lugar, entonces, se repasarán las particularidades e implicancias de cada teoría. En cada uno de los planteos se ha relacionado el concepto imagen con otros términos claves que definen los alcances y las áreas de incumbencias de la teoría que se desarrolla a su alrededor; un entramado de sentidos donde aparecen, a su vez, otros valores subsidiarios que sostienen y acompañan el enfoque desarrollado. Se puede detectar como una constante que este emparejamiento conceptual suele estar determinado por una dialéctica entre cuestiones que estarían, en mayor o menor grado, tradicionalmente vinculadas a la representación visual y, por otro lado, un segundo conjunto de nociones que, pudiendo tomar la forma de valores, objetivos sociales o críticas, vinculan a la cuestión de la imagen con condiciones no estrictamente visuales.

En los discursos de Muthesius y Behrens, los cuales se proponen ser leídos como una teoría de la imagen-auténtica, esto se manifiesta en el diálogo que se establece entre, por un lado, cuestiones como la materialidad, las características del proceso constructivo o la relación entre los procedimientos técnicos y el acabado del producto – entre estructura y ornamento –, ejes que suelen ser discutidos normalmente respecto al proceso de producción visual, con un segundo conjunto de factores que, además de la autenticidad, traen a escena términos como la moral, la ética, lo legítimo y verdadero y, a su vez, toda una serie de contravalores para definir a las imágenes que no se atengan a los parámetros propuestos, como lo amoral, la falsedad, la indecencia o la falta de decoro y gusto. En la teoría de la imagen-forma, asociada a los postulados de Klee y Kandinsky, si bien también existe cierto componente valorativo en ese conjunto de conceptos suplementarios a lo visual, las nociones que atribuyen una asociación diferencial descansan en otros ejes. Los ideales de universalidad, elementariedad y pureza se conjugan con ideas biologicistas (como la alusión a una interioridad similar a la de un organismo vivo), ideas constructivas vinculadas al mundo arquitectónico o de la física (presente en la referencia a cimientos formales, estructuras, tensiones mecánicas y ensamblajes) e ideas provenientes de la lógica (manifestadas en la caracterización del proceso de configuración con progresiones matemáticas o gramaticales). El caso de la imagen-múltiple benjaminiana, presenta la particularidad de que se acuña un término propio para vincular a las cuestiones tradicionalmente relacionadas a la imagen con aspectos que la trascienden: el concepto de aura. Detrás de lo aurático, aparecen una serie de nociones que inscriben a lo visual en las lógicas del ritual, la exhibición, la experiencia directa o diferida y con diferentes modalidades de recepción, como el entretenimiento, la dispersión, la crítica especializada o la convención; apareciendo también, entre todas estas, la cuestión de lo auténtico y lo original frente a la copia y la reproducción. Finalmente, la imagen-proyecto que aparece delineada en Maldonado, demuestra una filiación con términos y cuestiones que se desprenden de la posibilidad de intervención sobre el entorno desde una perspectiva objetiva-cientificista, como son la idea de una comunicación racional, el ideal civilizatorio, la utilidad, el bienestar social, pero también, y como sucede con el caso de Benjamin, condensa una serie de ideas subsidiarias detrás de un término propio, la proyectualidad, en el que se reúnen cuestiones vinculadas a procedimientos racionales, la planificación y la instrumentalización de recursos, apareciendo también, entre otras cosas, la funcionalidad y la efectividad.

Si se retoman los postulados de Marín sobre la dinámica representación/presentación, todas estas nociones que acompañan y constituyen los alcances que se le atribuyen a la imagen en cada caso, estarían operando de acuerdo al efecto de ‘hacer creer’, es decir estableciendo las condiciones de credibilidad y las modalidades de preparación para comprender los principios de la representación. Estos mecanismos, que, según Marín, ‘entrampan y orientan convenciones’ tienen como finalidad una construcción identitaria que incluye tanto a la representación en sí como a los contextos y sujetos que entran en contacto con ella, sean estos productores o espectadores. Un complejo mecanismo de referencialidades en el que se dirime la legalidad social del fenómeno representativo, un juego donde, y ahora recuperando a W.J.T. Mitchell, las categorías de juicios pasan de ser términos de cognición a términos de reconocimiento. Reflejarían también el carácter reflexivo y opaco que se desprende de entender a estas teorías de la imagen como prácticas representacionales en sí mismas; cuestiones que desvían la mirada a la condiciones en las que cada una fue formulada.

El mundo social y el contexto, aparecen, de este modo, imbricados con los postulados de cada teoría en un estado de doble condicionamiento ya que, por un lado, podrían leerse como constituyentes de muchas de las ideas que complementan al pensamiento sobre la producción visual y, por otro, el medio y el contexto son constituidos por los cambios y discursos que cada una de estas concepciones genera. Desde el punto de vista socio-histórico, las discusiones analizadas pueden ser leídas en varias claves: como una revisión de las características que el proceso moderno asume en la cultura alemana, reflejándose en ellas los turbulentos acontecimientos políticos y económicos que atraviesa este territorio en los inicios del Siglo XX (modernización, caos, orden, destrucción y reconstrucción), como una cronología que tipifica el desarrollo y la recepción de la técnica industrial en la sociedad occidental (génesis, aceptación, sistematización, crisis y revaloración) o como momentos que cristalizan las distintas actitudes que caracterizan a la Modernidad como movimiento histórico general (la utopía técnico-científica presente en la imagen-auténtica, la búsqueda de una síntesis para lograr la unidad de todos los dominios que constituyen los ámbitos de actuación humana en la imagen-forma, el pensamiento crítico con componentes románticos y de sospecha en la imagen-masiva y la utopía del futuro como tiempo de bienestar en la imagen-proyecto).

Si en cambio, se atiende al carácter transitivo y se le presta atención a aquello a lo que se refieren pueden enunciarse algunas características distintas para cada una de las reformulaciones sobre lo visual que proponen o describen. Para comenzar, puede resultar relevante considerar las relaciones que se establecen entre las distintas teorías, encontrándose momentos de acuerdo y desacuerdo. Desde un punto de vista basado en la detección de continuidades parece haber un vínculo cronológico directo entre los objetivos y soluciones formales que se desprenden de los postulados de la imagen-auténtica, en su idea de atenerse a los principios de conformación y a la honestidad de los materiales como requisito para condecirse con el espíritu de la época, y de la imagen-forma, en su búsqueda de un lenguaje elemental y primario de lo visual como alternativa a los condicionamientos de la tradición; una continuidad que, como establece Maldonado, habría conducido al establecimiento del llamado ‘estilo moderno’. Del mismo modo, entre la imagen-masiva y la imagen-proyecto pareciera haber una conexión directa, si se entiende que las falencias que Benjamin detecta en el medio social de la sociedad de las primeras tres décadas del Siglo XX, falencias producidas por la creación acrítica y la circulación irrestricta de imágenes, se proponen ser resueltas a través de una producción que apunta al bienestar social, objetivos manifestados en los postulados de Maldonado.

Del mismo modo, puede resultar igualmente valioso desarmar esta ligazón históricamente determinada y pensar sus relaciones, no de forma consecutiva sino, de manera acronológica. El deseo de unificar la producción visual integrándola al sistema productivo mecanizado, y con ello alcanzar y educar a una amplia variedad de públicos, propio de la celebración y definición técnica de la imagen esbozada por Muthesius y Behrens, devendría en la destrucción del aura que enuncia Benjamin. De igual manera, podría proponerse una vinculación entre la imagen-auténtica y la imagen-proyecto si se piensa que la función como eje rector de la producción técnica deriva y se amplía en una función proyectual, excediendo con esto la dimensión del uso práctico y el tratamiento de los materiales enunciada por la primera en pos de un entramado de objetivos que apuntan al bienestar general y el futuro de la sociedad; una función con un carácter, en cierto modo, más inmaterial que técnico. Finalmente, a pesar de la distancia que se pretende trazar entre el Arte Concreto y el Abstracto respecto a sus relaciones con la realidad, entre la imagen-forma y la imagen-proyecto habría, también, un terreno de coincidencias en una búsqueda

que, aunque con consignas distintas, propone una elementariedad y claridad formal para definir lo constitutivo de lo visual.

Siguiendo con el análisis de corte sincrónico, entre estas teorías, también es posible detectar desacuerdos generalmente bajo la forma de una inversión de valores: lo auténtico en Muthesius y Behrens reside en la veracidad que proporciona atenerse a las particularidades del proceso mecánico, mientras que en Benjamin es justamente esta reproducción técnica lo que cae del lado de la copia, otorgándole el estatuto de lo auténtico a la unicidad de la imagen aurática. Por otro lado, mientras que Benjamin señala a la masividad como participante de un mecanismo de control social, Maldonado le adjudica, en cambio, un rol emancipatorio y libertario en sus postulados sobre la comunicación racional.

Respecto al mecanismo de sentido de las teorías de la imagen enunciado por Mitchell y Marín, a través de sus conceptos de *picture theory* y de figurabilidad, es posible constatar cómo este proceso de atribución identitaria en el espacio social se vincula, a su vez, con una puesta en visibilidad de las características particulares de estas nuevas formas y prácticas en torno a lo visual. Una dialéctica entre visión y discurso donde los modos en que la representación visual toma forma a partir de los discursos que la fundan, apelan, juzgan y enuncian, determinan cambios de clave en la acción de la mirada frente a una imagen, incluyéndose tanto el acto de contemplación y definición como el de producción.

Se podría postular que, a partir de este funcionamiento, entendido desde los discursos de la imagen-auténtica, la imagen evaluada en términos de la apariencia de los productos industriales se revela como una fabricación; el resultado de una serie de operaciones técnico-materiales que expresan su vinculación con un cierto tipo de sistema productivo. Los rasgos que salen a la luz al contemplarse una producción visual, ya sea esta un objeto de uso, una obra arquitectónica o una imagen en el sentido tradicional, refieren a la selección, el tratamiento y la terminación de los materiales, las huellas de los procedimientos productivos, la coherencia entre forma exterior, utilidad y fabricación. En el caso de la imagen-forma, en cambio, la imagen se entiende como una construcción plástica, tanto en el caso de una representación abstracta como en una figurativa. Lo que prima, lo que sale al encuentro de la mirada, son las estructuras internas de la configuración visual; el reconocimiento de los elementos que en su combinación y en la relación que establecen con el plano gráfico que los contiene, dan lugar a la aparición de una imagen. En torno a los postulados sobre la imagen-masiva de Benjamin, los aspectos sobre la producción y la configuración dan paso a una reflexión sobre los modos de recepción; una cuestión que, como se desprende de esta argumentación, se vincula con una particular condición material de la imagen como existencia múltiple. La imagen es vista como una forma de contacto y una experiencia particular donde se visibilizan las prácticas de visionado, el impacto social de lo visual en la determinación de un público igualmente masivo, modos de distribución y la construcción de nuevas subjetividades. Finalmente en los términos de la imagen-proyecto, las condiciones de visibilidad demandan que se entienda a la imagen a partir de las necesidades que la traen a la existencia, la funciones que viene a cumplir y los potenciales cambios que es capaz de producir en el medio social; es vista en términos de un programa social de necesidades, respuestas y expectativas.

Entendidas de tal manera, estas teorías de la imagen presentan la discusión de una apariencia en términos del proceso técnico de producción, la discusión de la imagen en cuanto a los elementos formales y partes que la constituyen, la discusión de la imagen por la manera en que materialmente llega a sus observadores y la discusión de la imagen en

términos de las funciones que viene a cumplir y el modelo de sociedad que es capaz de producir. Consideradas estas puestas en visibilidad en su conjunto, se podría establecer que el modo en que se responde a la pregunta por la definición de la imagen se organiza, en cada caso, en torno a cuatro ejes diferenciados: el eje de la técnica (la imagen como fabricación), la estética (la imagen en cuanto configuración formal), la materialidad (a partir de la consideración de su forma múltiple de existencia) y la funcionalidad (en relación al rol operativo dentro de la sociedad). Cuatro ejes que, como se ha demostrado en los discursos analizados, a pesar de referirse a dominios singulares, se relacionan en varios aspectos y en muchos casos se implican unos a otros: hablar de la técnica desde la perspectiva de Muthesius lleva a que la consideración sobre la forma de los productos sea central, lo que derivaría entonces también en una cuestión estética. A su vez, el cambio en la materialidad producto de transformaciones técnicas, lleva a que se deban reformular los impactos y funciones sociales de la imagen-masiva. Si bien considerar estos cuatro ejes como dominios separados puede resultar artificioso en ese contexto, resultará determinante, en cambio, para pensar la relación entre imagen y Diseño que se desprende del contexto analizado.

La aparición del Diseño como nuevo campo del saber dentro de las estructuras de la sociedad de comienzos del siglo XX y la consolidación de ‘los diseños’ como disciplinas que se incluyen dentro de éste para ocuparse de distintas parcelas de problemas relacionados con la producción material y simbólica, suelen explicarse como una derivación de, entre otras cuestiones, las discusiones expuestas. Donde este trabajo no se propuso indagar la relación particular entre el Diseño Gráfico respecto del campo general del Diseño o discutir su consideración como una especialización o derivación directa de las lógicas del acto de diseñar aplicadas a la producción visual, si se planteó como objetivo distinguir dentro de este canon historiográfico, cómo parte de los discursos y prácticas vinculadas al Diseño pueden referirse a una conceptualización de la imagen.

En principio, y en coincidencia con las teorías de la imagen analizadas, el Diseño por sus lógicas operativas y discursivas representa un posicionamiento particular sobre los ejes de la técnica, la estética, la materialidad y la función respecto a otros campos. Una producción considerada como resultado de un proceso de diseño involucra siempre, en alguna proporción, la participación de estas cuatro dimensiones.⁸² Y si bien en un plano teórico pueden definirse en forma independiente, en el plano fáctico nunca aparecen aisladas unas de otras. Aunque predomine alguno de estos ejes por sobre otro, o incluso cuando algunas dimensiones aparezcan invisibilizadas, una situación de diseño siempre implica algún procedimiento técnico, una toma de partido estético, una materialidad y la asociación a alguna funcionalidad predeterminada o, incluso, inesperada. Si el Diseño Gráfico es un producto de la Modernidad y tiene una participación constitutiva de estos cuatro ejes, ¿qué características podrían delinearse para un concepto de imagen-gráfica entendiendo que las cuatro teorías de la imagen analizadas no sólo son exponentes de distintos momentos de esa mentalidad moderna sino, también, expresan una mirada particular sobre las cuestiones de la técnica, la estética, la materialidad y la función?

⁸² Idea desarrollada en una comunicación personal con Enrique Longinotti

Es necesario señalar que aunque estas teorías se desprenden de discusiones que se señalan históricamente relacionadas al Diseño, no se circunscriben únicamente a este campo, ya que al tratar sobre una nueva definición de lo visual que atraviesa el pensamiento de toda una época, tienen también su repercusión en otros campos y prácticas vinculadas a la producción de imágenes, como la fotografía, el cine o las nuevas perspectivas en Arquitectura o en el Arte. Y así como no implican únicamente al pensamiento del Diseño,

tampoco éste es informado sólo por estas perspectivas. En una investigación más extensiva y abierta a discursos no tan directamente relacionados con la historiografía del Diseño, quedaría pendiente revisar algunos postulados igualmente significativos de este período, como la teoría psicológica de la Gestalt o la teoría del montaje cinematográfico, o cercanas a las analizadas, como la teoría en torno a los postulados sobre una Nueva Visión de László Moholy-Nagy o las ideas constructivistas de Alexander Rodchenko, no tratadas aquí por exceder el parámetro de recorte al territorio alemán y por estar incluidas, en cierto grado, en los casos expuestos.

De esta manera, si es posible hablar de la imagen-gráfica a partir de discursos que no se ocupan directamente de ella, se podría postular que el camino para hacerlo es delineando sus características a partir de la percepción de una contraforma, es decir determinando un perfil que aparece sugerido, acercando los presupuestos de cada teoría a un terreno común pero no explicitado de forma directa en ninguno de ellos. Un terreno común en el que no solo participan las positividades de cada enunciado, sino también sus contradicciones, vacancias y tensiones; cuestiones todas que se transferirían a las características de la imagen-gráfica.

La consideración de la imagen como una fabricación, atenta y determinada por la técnica que la dota de un cuerpo físico, aparece en la imagen-gráfica bajo la forma de discursos donde la elección de materiales es semantizada o donde las prácticas de creación se ven determinadas por la tecnología involucrada en la materialización. Un ejemplo de esto podría encontrarse en los procedimientos de la imagen impresa, en la cual el modo de 'hacer imagen' y la forma de la producción resultante, están supeditados a las lógicas que el proceso de impresión elegido impone: la imagen es descompuesta en pasadas sucesivas de impresión, cada una de las cuales contiene información determinada – formas, colores – y de cuya sumatoria y combinatoria depende la aparición de la imagen. Cada una de estas formas es creada de manera independiente previendo su recombinación técnica para que aparezca la imagen. La imagen-gráfica nace fragmentada, surge al correr de la máquina, y su morfología depende de un pensamiento en capas. Esta misma idea de fragmentación y recombinación tiene resonancias con la propuesta de entender a lo visual como una construcción discreta, presente en los postulados de la imagen-forma.

La composición, término tomado directamente de los postulados de Klee y Kandinsky, representa en el ámbito del Diseño Gráfico una metodología dominante para explicar el proceso de configuración de piezas gráficas, donde un conjunto de partes menores, consideradas por su peso visual y en tensión con el campo que las contiene, dejan de ser unidades independientes para pasar a ser consideradas como un todo visual nuevo y unificado. Este principio según el cual los elementos pictóricos son entendidos como signos a combinarse, no se limita únicamente a esas formas elementales propuestas por ambos artistas, sino que aplican también a cualquier elemento que se incluya dentro de los límites de la pieza, pudiendo ser éstos incluso elementos verbales que, evaluados por sus rasgos morfológicos, son mirados en tanto que formas con el mismo estatus que las pictóricas. En las lógicas de la imagen-gráfica, lo formal no sólo significa por esta dialéctica particular entre elemento y conjunto, entre singularidad y totalidad, sino también por la posición relativa que cada una ocupa dentro del plano; lógicas organizativas que afectan tanto a las formas pictóricas y las imágenes figurativas tradicionales como a elementos textuales.

Respecto a las ideas de la imagen-múltiple, la imagen-gráfica surge asumiendo el carácter de materia reproducida como una de sus condiciones de existencia; es en principio una imagen que nace para ser copiada. Esto repercute tanto en sus lógicas compositivas como

en el rol que se le adjudica por su capacidad de tener emplazamientos simultáneos en puntos distintos de los entornos cotidianos y de la vida pública. La configuración interna es definida por ese carácter público propio de la vida en la ciudad, el valor exhibitivo del que hablaba Benjamin, a través de formulas y discursos basados en la búsqueda de claridad, legibilidad y la generación de un impacto en la conciencia del espectador; todas necesidades dirigidas por formas de contacto breves pero significativas; una experiencia, y nuevamente en tono benjaminiano, de shock perceptivo. La imagen-gráfica basa su eficacia en la repetibilidad, y se reconoce a sí misma como actuante de lo urbano; una imagen vinculada a las masas y participante del moldeado de imaginarios y nuevas subjetividades.

En esta inscripción en lo social resuenan también las características de la imagen-proyecto, de la cual se retoma la adhesión a un programa de necesidades en el que la imagen-gráfica actúa como un principio de respuesta. Más allá de las derivas o posibles apropiaciones que aparecen una vez que ingresa en el medio social, la imagen-gráfica no surge como una voluntad expresiva individual, sino como forma de respuesta a una serie de problemas y requerimientos que la anteceden. Es estructurada en torno a una función comunicativa, una retórica visual que semantiza los elementos formales que la componen y determina un ordenamiento particular para cada uno de ellos de acuerdo a un fin concreto. La imagen-gráfica es informada por lo social y, al mismo tiempo, prevé un escenario posible que sería alcanzable gracias a su acciones; es una imagen dirigida.

Al mismo tiempo, así como algunos de los rasgos concretos de cada una de estas teorías de la imagen aparecen en la noción de imagen propia del Diseño Gráfico, también se replican algunos de sus aspectos negativos. La idea de que la imagen-gráfica se reduce a un proceder técnico, su asociación a formulas estilísticas y a un repertorio formal fijo, la consideración de que por su vinculación con las lógicas de la masa y lo masivo la hacen una forma cultural menor y liviana o la rigidez y linealidad del modelo de comunicación modernista, usualmente ajeno a las polisemias de la imagen una vez que entra en contacto con lo social, son algunas de las críticas recurrentes que suelen caer sobre ella y que pueden detectarse como latentes ya en cada una de estas teorías que subsidian sus alcances.

La imagen-gráfica, como un posicionamiento concreto respecto al rol y los efectos de lo visual que se desprende de este primer momento del Diseño en la Modernidad, reúne tanto cuestiones discursivas, como son la asociación a ideas de coherencia constructiva, la elementariedad como principio de síntesis o los efectos generados sobre el público y los proyectos de sociedad, así como también cuestiones prácticas, manifestadas en determinados tratamientos sobre el material, las configuraciones basadas en la combinación y comparación de elementos o la aplicación de fórmulas compositivas asociadas a tipos de visionado o a sistemas de transformación social.

Pese a la caracterización que se desprende de los casos expuestos, reponer un contorno para la imagen-gráfica tomándola como un cuerpo de prácticas y saberes finitos y definidos de una vez y para siempre, resultaría contradictorio para con la naturaleza de un concepto altamente cambiante que se da, a su vez, en un campo no menos invariable. Como se verificó en las discusiones expuestas, las distintas nociones de imagen son informadas de manera determinante por un contexto cuyo pensamiento sobre lo visual está marcado por la heterogeneidad y transitoriedad de las posiciones. Si algo ha de aprenderse de las actuales reflexiones sobre la definición de la imagen, es aceptar la flexibilidad y adaptabilidad de un término sometido a una amplitud de perspectivas y condicionamientos de interpretación. La imagen-gráfica, como parte de este conjunto de variaciones, no debe ser convertida en

una categoría general aplicable a todos los casos y contextos de manera indiscriminada ni reducirse su explicación a linealidades. Si ha de buscarse definir un perfil, este debe ser aceptado y entendido como parte de un entramado de sentidos abierto al cambio y a la reformulación constante.

Lo que se ha ofrecido en este trabajo es una caracterización del concepto para un momento histórico determinado – los llamados puntos fundantes del Diseño en la Modernidad – y en un contexto específico – el tumultuoso escenario de la cultura alemana en su proceso de modernización entrando al Siglo XX –; se ha ofrecido la posibilidad de delinear un estado de situación; congelar un momento definicional de un proceso más amplio y plagado de cambios y reconsideraciones. Considerar que el concepto de imagen-gráfica no ha sido reformulado por los cambios de mentalidad acontecidos desde entonces en el plano socio-cultural general y por las transformaciones hacia el interior del campo disciplinar, que ya consolidado y reconocido socialmente asume características distintivas respecto al periodo donde solo es anticipado y sugerido, significaría caer en los errores que atravesaron el pensamiento sobre la imagen durante mucho tiempo y que las actuales perspectivas se han ocupado de deconstruir.

Todas las teorías de la imagen trabajadas, atentas y conectadas al contexto social en el que surgen, no pueden permanecer invariables si cambian las concepciones que se tejen a su alrededor. Se entiende, entonces, que la imagen-gráfica en la Posmodernidad o en los actuales entornos digitales asume características distintivas, algunas de las cuales incluso pueden contradecir en esencia a las enunciadas en el marco del movimiento moderno. Reconocer la existencia de variaciones no es lo mismo que negar la existencia de un pensamiento propio sobre la imagen en el campo del Diseño Gráfico. Aunque algunas de las características cambien y se adapten a las nuevas condiciones de producción, distribución y consumo, ciertos rasgos de los presupuestos mencionados permanecen de manera subyacente en el entendimiento del campo sobre lo que es y hace una imagen. Atender a esos cambios requiere que, primero, se establezcan y reconozcan las bases sobre las que las variaciones operan.

Del mismo modo, considerar al Diseño en general y al Diseño Gráfico en particular como sistemas acabados y cerrados sobre sí mismos, iría en contra de las lógicas de funcionamiento y de sentido de ambos dominios. El Diseño Gráfico, como campo dirigido por – y apuntado a – las demandas y necesidades simbólicas, comunicativas y materiales de lo social, basado en la integración y reunión de discursos y prácticas diferentes – esa *trading zone* de la que hablaba Schäffner en el comienzo de este trabajo –, demandaría que se lo piense, no como un sistema autoregulado y atado a los principios enunciados en la época de su surgimiento, sino, más bien, como un campo con una identidad en cierto sentido intersticial; una contraforma, nuevamente, que responde, da cuenta y participa de las ideas y posibilidades materiales que aparecen a su alrededor.

Finalmente, respecto a los campos de estudio contemporáneos ocupados de lo visual, caracterizados en una primera instancia como faltos de consideración respecto del Diseño Gráfico como dimensión significativa y constitutiva de muchas de las producciones que analizan, cabe señalar que podrían enriquecerse sus perspectivas con algunas de las cuestiones propias de la imagen-gráfica mencionadas. Los Estudios Visuales, centrados en la construcción de subjetividades y el rol de la imagen en la estructura social, podrían atender a los discursos que guían su construcción; discursos que prevén a esa sociedad y se proponen como mecanismos que, apelando a la asociación de esquemas formales, retóricos

y materiales con valores contextuales, piden en principio ser interpretados de maneras específicas valiéndose de patrones de identificación. Del mismo modo, las perspectivas en torno a la *Bildwissenschaft* alemana, y sus indagaciones sobre los mecanismos significantes del llamado logos icónico, podrían ampliarse tomando en cuenta los mecanismos propios de todo un conjunto de prácticas de producción de imágenes que, vinculando fórmulas compositivas y nociones sobre las cualidades formales a modalidades y comportamientos perceptivos, se condicen con la búsqueda de recursos de lo visual para significar. Por último, la reconstrucción de los contextos propia de las nuevas corrientes de la Historia del Arte, podrían complementarse con los condicionamientos que informan las instancias previas a la circulación y el consumo de las obras analizadas; recuperar los discursos que atraviesan las prácticas de producción de piezas que, lejos de funcionar como enclaves secundarios, son complejos constructos visuales con igual valencia para la caracterización de la relación del público con lo visual.

Del mismo modo, la frecuentemente enunciada diferencia entre palabras e imágenes, entre el logos icónico y el verbal, que pone en marcha gran parte de las reorganizaciones de las cuales estos campos son producto, entraría, en principio, en entredicho en el ámbito de la imagen-gráfica. Frente a la idea de que los mecanismos de la imagen no funcionarían a partir de lo predicativo y lo propositivo señalada por estas perspectivas, las prácticas compositivas que guían la configuración de lo visual en las lógicas del Diseño Gráfico representan una disyunción respecto a la manera en que palabras e imágenes construyen sentido; una práctica que se podría proponer como una modalidad intermedia y similar al diálogo entre lo visible y lo enunciable que se da en las teorías de la imagen.

Junto a esta cuestión, queda pendiente profundizar tanto las otras teorías de la imagen cercanas pero no reconocidas como directamente vinculadas al surgimiento del Diseño como, a su vez, estudiar el devenir de esta concepción de la imagen más allá de las lógicas del Movimiento Moderno. El constructo imagen-gráfica que este trabajo propone para comenzar a abordar la cuestión de la imagen en un escenario considerado como sobredeterminado por la interacción con lo visual, se ofrece, no como solución definitiva a una serie de vacancias, sino como principio de investigación alternativo para reunir varios puntos hasta ahora separados: en primer término, la relación entre imagen y Diseño, en segundo, la relación del Diseño con otros campos del saber que investigan el rol de la imagen en las actuales estructuras del conocimiento y, finalmente, la tan discutida relación entre lo legible y enunciable con lo visual. Un camino que demanda ser ampliado para reconstruir el rol del Diseño Gráfico como coyuntura particular en las actuales condiciones de producción de lo visible y lo visual.

12. Bibliografía

ALPERS, Svetlana [1983] *El arte de describir. El Arte holandés en el Siglo XVII*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2016

ALVAREZ PORTUGAL, Tania (2014). “Bildwissenschaft. Una disciplina en construcción” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXXVI, núm. 105, 2014, pp. 215-254

BAL, Mieke (2003). “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales” en *Estudios Visuales*. Número 2, Diciembre, 2004

--- (2016) *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Ediciones AKAL

BALDASARRE, Maria Isabel y **DOLINKO**, Silvia (2011). “Imágenes e historia del arte en Argentina” en *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en Argentina. Vol I. Maria Isabel Baldesarre y Silvia Dolinko [ed.]* Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011

BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978

BAXANDALL, Michael [1972] *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2016

BELTING, Hans [2002] *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007

--- [2007] “Cruce de miradas con las imágenes. la pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo” en *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011

BENJAMIN, Walter [1927] “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” y “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1980

--- (1935) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2015

BEHRENS, Peter [1910] “Arte y técnica” en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Tomas Maldonado [comp.] Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002

BERMAN, Marshall [1982] *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989

BERTI, Agustín (2015) “Aura y técnica” en *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2015

BILL, Max [1936] “Catálogo de la Exposición ‘Problemas actuales de la pintura y escultura suiza’” en Perazzo, Nelly, *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Gaglianone, 1983

BOEHM, Gottfried [2004] “¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes” en *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 2011

--- [2006A] “El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (I)” en *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011

--- [2006B] “El retorno de las imágenes” en Boehm, G. (ed.) *Was ist ein Bild?*. Friburgo: Fink, 2006, pp. 11-38. Traducción parcial del texto por Roberto Rubio (2012).

BONELLI ZAPATA, Ana (2016) “Fachadas en venta. Imágenes imoesas, estadística y geografía en la Exposición de Chicago de 1893” en *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930/Sandra Szir [et al.]* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2016

- BREA**, José Luis (2005) “Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad” en *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Barcelona: Akal
- (2010) *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal
- BREDEKAMP**, Horst; **DUNKEL**, Vera y **SCHNEIDER** Birgit [ed.] (2015) *The technical image. A history of styles in scientific imagery*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015
- BRYSON**, Norman [2003] “La cultura visual y la escasez de imágenes” en *Estudios Visuales*. Núm. 2, Dic.: 2004
- BRYSON**, Norman; **HOLLY**, Michael Ann; **MOXEY**, Keith (1994) *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover: Wesleyan University Press
- BUCK-MORSS**, Susan [1992] “Estética y anestésica: una reconsideración sobre el ensayo de la obra de arte” en *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2015
- (1996) “Cuestionario sobre cultura visual”. en *Estudios Visuales*. Num. 1, Noviembre, 2003
- BURUCÚA**, José Emilio [1999] “Prólogo” en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010
- CAVALLO**, Guglielmo y **CHARTIER**, Roger [1997] *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus, 2011
- CHARTIER**, Roger [1994] “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen” en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 2015
- [2015] *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI y XVII*. Buenos Aires: Katz Editores - Eudeba, 2008
- CRARY**, Jonathan [1990] *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008
- DEBORD**, Guy (1967) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 2007
- DEBRAY**, Régis (1992) *Vida y muerte de la Imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994
- DEVALLE**, Verónica (2008) “Historia y conceptos en el Diseño Gráfico. El Caso del Diseño Gráfico en la Argentina” en *Revista del Centro de Investigación*. Universidad La Salle, vol. 8, núm. 29, enero-junio: 2008, p. 47-54
- (2009) *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós
- DIDI-HUBERMAN**, Georges [1990]. *Ante la imagen. Pregunta formulada a fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010
- (2000) “La imagen-matriz. Historia del Arte y genealogía de la semejanza” en *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015
- [2002] *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009
- DOLINKO**, Silvia (2012) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa
- ECHEVERRÍA**, Bolívar [2003] “Arte y utopía” en *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2015
- ELKINS**, James (2003) *Visual Studies. A skeptical introduction*. Nueva York, Routledge
- (2010) “Un seminario sobre la teoría de la imagen” en *Estudios Visuales*. Núm. 7, Enero, 2010
- (2011) *What is an image? The Stone Art Theory Institute Volume 2*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2011
- (2013) “An Introduction to the Visual Studies That is Not in This Book” en *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*. New York: Routledge

ESCOBAR, Ticio (2015) *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital Intelectual

FARKAS, Mónica (2011) "Cultura visual, cultura del diseño: fronteras y confluencias entre arte, diseño y tecnología" en *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en Argentina. Vol I. María Isabel Baldesarre y Silvia Dolinko* [ed.] Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011

--- (2016) "Mirar con otros ojos. Cultura postal, cultura visual en las tarjetas postales con vistas fotográficas del correo argentino (1897)" en *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930/Sandra Szir* [et al.] Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2016 *Idesarre y Silvia Dolinko* [ed.] *via Dolinko visuales en Argentina Saenz Peña*

FLUSSER, Vilem [1993] *Filosofía del diseño*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999

FOSTER, Hal (1996) "The Archive without Museums" en *October*. Vol. 77, Summer, 1996, p. 97-119

FOUCAULT, Michel [1973] *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012

--- [1977] *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI: 2000

FREEDBERG, David [1989] *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 2011

FUNDACIÓN JUAN MARCH (2013) *Paul Klee: Maestro de la Bauhaus*. Madrid: Editorial de Arte y Ciencia

GARCÍA VARAS, Ana (2011) "Lógicas de la imagen" en *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

GAY, Aquiles [1994] "La Werkbund" en *El diseño industrial en la historia*. Córdoba: Tec, 2004

GERGICH, Andra (2016) "El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes Gráfica y el 'protodiseño gráfico' en Buenos Aires a comienzo del siglo xx" en *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930/Sandra Szir* [et al.] Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2016

GIEDION, Siegfried [1948] *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978

GINZBURG, Carlo [1986] *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2013

GROPIUS, Walter [1914] "La contribución de las estructuras industriales para la formación de un nuevo estilo" en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Tomas Maldonado [comp.] Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002

--- [1919] "Programa de la Bauhaus estatal de Weimar" en *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2003

GROYS, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora

GUASCH, Ana María (2003) "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión" en *Estudios Visuales*. Núm. 1, Noviembre, 2003

--- (2005) "Doce reglas para una nueva academia: la «nueva historia del arte» y los estudios audiovisuales" en Brea, José Luis [Comp.] (2005), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Barcelona: Akal

GUIDERDONI, Agnes (2015) "Las teorías de la representación de Louis Marin: entre texto e imagen, de la visualidad a la figurabilidad" en MARIN, Louis [1977]. *Destruir la pintura*. Buenos Aires: Fiordo, 2015

HEIDEGGER, Martin (1958) "La época de la imagen del mundo" en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1996

HEYWOOD, Ian; **SANDYWELL** Barry (2012) *The handbook of Visual Culture*. Nueva York: Bloomsbury, e-book

JAY, Martin [1993] “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Lanús: Ediciones Paidós, 2003

JUBERT, Roxane (2006) “La Bauhaus, entre la artesanía y la industria” en *Typography and Graphic Design*. Paris: Flammarion

JULIER, Guy (2005) “From Visual Culture to Design Culture” en *Design Issues*. Vol. 22, Núm. 1. 2006

--- (2008) *La cultura del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010

KANDINSKY, Wassily [1912] *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Andromeda ediciones, 2003

--- [1912B] “El problema de la forma” en *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2003

--- [1923] “Los elementos fundamentales de la forma” en *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2003

--- [1926] *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Buenos Aires: Paidós, 2012

--- (2010) *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma

KLEE, Paul [1924] *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007

KRAUSS, Rosalind (1996) “Welcome to Cultural Revolution” en *October*. Vol. 77, Summer, 1996. p. 83-96

LONGINOTTI, Enrique (2008) “Antiguas máquinas virtuales. Los tratados de perspectiva y dibujo de los siglos XVI al XVIII: Primera hibridación entre las tecnologías del texto y de la imagen” en *Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas, Meacvado 8*. Buenos Aires: *Aurelia rivera/ Nueva Librería, 2008

LUMBRERAS CORUJO, Maria (2009) “Cómo rehabilitar la Historia del Arte: el análisis formal en la Bildwissenschaft” en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la Historia de las Artes*. GENE, Marcela [ed. al.] Buenos Aires: Centro Argentino de Investigaciones del Arte – CAIA, 2009

LYONS, Martyn [2010] *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2012

MC PHAIL FANGER, Elsie (2011) “La imagen como objeto interdisciplinario” en *Razón y Palabra*. Vol. 16, núm. 77, agosto-octubre, 2011

MALDONADO, Tomás [1951] “Actualidad y porvenir del Arte Concreto” en *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997

--- [1953] “Actualidad y porvenir del Arte Concreto” en *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ed. Infinito, 1997

--- [1954] “Problemas actuales de la comunicación” en *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Edi. Infinito, 1997

--- [1970] *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1972

--- [1977] *El Diseño Industrial reconsiderado*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993

MALOSETTI COSTA, Laura; **GENÉ**, Marcela (2013) *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa

MARCHESI, Mariana y **SZIR**, Sandra (2011) “Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar” en *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en Argentina. Vol I. María Isabel Baldesarre y Silvia Dolinko [ed.]* Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011

MARIN, Louis [1977] *Destruir la pintura*. Buenos Aires: Fiordo, 2015

--- [1993] “Poder, representación, imagen” en *Prismas - Revista de Historia Intelectual*. Vol. 13, núm. 2, julio-diciembre: 2009, pp. 135-153

- MEGGS**, Philip (1983) *Historia del Diseño Gráfico*. México: Editorial Trillas
- MERSCH**, Dieter (2006) “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas” en *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 2011
- MIRZOEFF**, Nicholas [1998] “The subject of visual culture” en *The Visual Culture Reader, Second Edition*. New York: Routledge, 2002
- [1999] “Introducción. ¿Qué es la cultura visual?” en *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003
- MITCHELL**, W.J.T. [1986] “¿Qué es una imagen?” en *Iconología Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016
- [1994] *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Barcelona: Akal, 2009
- (2002) “Mostrando el ver: una crítica de la Cultura Visual” en *Estudios Visuales*. Núm. 1, Noviembre, 2003
- [2006] “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II)” en *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011
- (2005). *What do images want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press
- MOXEY**, Keith; **HOLLY**, Michael Ann (2003) *Art History, Aesthetics. Visual Studies*. Connecticut: Yale University Press
- MOXEY**, Keith [2008] “Los estudios visuales y el giro icónico” en *Estudios Visuales*. Núm. 6, Enero, 2010
- MUTHESIUS**, Hermann [1907] “La importancia de las artes aplicadas” en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Tomas Maldonado [comp.] Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002
- NERDINGER**, Winfried (2005) *Catálogo de la exposición Deutscher Werkbund. 100 años de arquitectura y diseño en Alemania*. Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Sante Fe, Argentina
- PANOFSKY**, Erwin [1955] *El significado de las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editora, 1987
- [1962] *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editora, 1972
- PETRUCCI**, Armando (1999) *Alfabetismo, escritura y sociedad*. Barcelona: Editorial Gedisa
- PEVSNER**, Nikolaus [1936] *Pioneros del diseño moderno, de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: 2003
- PRODUCCIÓN COLECTIVA** (2006) *Tiempo de Insurgencia. Experiencias comunistas en la Revolución Rusa*. Buenos Aires: Edición de los Autores
- PURGAR**, Krešimir (2014) “Visual Studies and the Pictorial Turn: Twenty Years Later” en *Images - Journal for visual studies*. Núm. 2, 2014
- RAMPLEY**, Matthew (2005) “Visual Culture and the meanings of culture” en *Exploring Visual Culture Definitions, Concepts, Contexts*. Edimburgo: Edinburgh University Press
- REULEAUX**, Franz [1884] “Cultura y técnica” en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Tomas Maldonado [comp.] Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002
- RINKER**, D.; **QUIJANO**, M.; **REINHARDT** R. (2006) *Modelos de Ulm – modelos post-Ulm | hochschule für gestaltung Ulm 1953-1968*. Stuttgart: hfg-Archiv/Ulmer Museum
- ROGOFF**, Irit (1998) “Studying Visual Culture” en *The Visual Culture Reader, Second Edition*. New York: Routledge, 2002
- RORTY**, Richard [1967] *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*. Barcelona: Paidós, 1990

- SATUÉ**, Enric [1988] *El Diseño Gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 1999
- SELLES**, Gert (1975) *Ideología y utopía del diseño*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- SCHÄFFNER**, Wolfgang (2010) “The Design Turn. Una revolución científica en el espíritu del diseño” en *Revista Kepes*. Núm. 6, Año 7, Enero – Diciembre
- SZIR**, Sandra (2009) “La imagen impresa, lo legible y lo visible. Mestizaje disciplinar y especificidad” en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la Historia de las Artes*. GENE, Marcela [ed. al.] Buenos Aires: Centro Argentino de Investigaciones del Arte – CAIA, 2009
- (2016A) “Imagen impresa y cultura gráfica” en *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930/Sandra Szir [et al.]* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2016
- (2016B) “Litografía, geografía y otras gráficas. Acerca de los primeros mapas impresos en Buenos Aires” en *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930/Sandra Szir [et al.]* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2016
- (2016C) “Prólogo” en BAXANDALL, Michael [1972] *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2016
- (S/F) “El libro como objeto. Artes gráficas, diseño e historia del libro” en Material de Cátedra, Módulo 1, Cátedra Gené de la materia Historia de la Comunicación Visual I. Buenos Aires: FADU-UBA
- VERA BARROS**, Tomás (2015) “Walter Benjamin: estética y experiencia” en *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2015
- VILLAFañE**, Justo y **MINGUEZ**, Norberto [1996] *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2002
- VILLAFañE**, Justo (2006) *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide
- WALDENFELDS**, Bernhard [2001] “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen” en *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011
- WALKER**, John; CHAPLIN Sarah, [1997] *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona, Octaedro EUB: 2002
- WEBER**, Max [1922] *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996
- WERNER**, Gabriel (2015) “Discourses about Pictures: Considerations on the particular challenges natural-scientific pictures poses for the theory of the picture” en *The technical image. A history of styles in scientific imagery*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015
- WILLIAMS**, Raymond [1977] “Teoría cultural” en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000
- WINGLER**, Hans (1995) “Origen e historia de la Bauhaus” en *Bauhaus – 1919/1933. Weimar – Dessau – Berlín*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- VAN WINKEL**, Camiel [2005] “El régimen de la visibilidad” en *Criterios*. Núm. 53, Enero, 2014