

Arte, diseño y mercancía. Operaciones de la imagen en la sociedad industrial y posindustrial

Art, design, and commodity. Image's operations in the industrial and post-industrial society

MANUEL ALEJANDRO TREJO TREJO*

Universidad Iberoamericana
México

*mtrej.trejo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5066-4321>

Artículo de investigación

Recepción: 01 de Mayo de 2020

Aprobación: 10 de Junio de 2020

Cómo citar este artículo:

Trejo Trejo, M. (2020). Arte, diseño y mercancía. Operaciones de la imagen en la sociedad industrial y posindustrial. *Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen*, 2(1), pp. 09-23. Recuperado a partir de: <http://cipres.sanmateo.edu.co/index.php/designio>

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen

Desde finales del siglo XIX, pasando por el XX y, por supuesto, el siglo XXI podemos hallar una serie de operaciones de imbricación entre el arte, la técnica, la imagen y la experiencia, las cuales han modificado el carácter clásico del arte, y han modelado las nuevas condiciones de la experiencia estética en una época industrial y posindustrial. Estas operaciones pueden ser catalogadas como la construcción de la experiencia industrializada, la estetización del objeto industrial y la dominación industrial-desiderativa. Así, el presente texto pretende mostrar a partir de algunos ejemplos, cómo bajo el impulso artístico y revolucionario del arte vanguardista, el capitalismo de las sociedades industriales refuncionalizó tales operaciones para reconducirlas a un proceso de conservación y desdoblamiento de su propia estructura productiva. Finalmente, el texto busca preguntar por las condiciones de una imagen que pretenda ser crítica en este contexto de refuncionalización de la crítica.

Palabras clave: vanguardia; capitalismo; fantasmagoría; Benjamin; Duchamp; Bauhaus.

Abstract

From the end of the XIX century, through the XX and, of course, the XXI century, we can find a series of overlapping operations between art, technique, image and experience, which have modified the classic character of art, and they have shaped the new conditions of aesthetic experience in an industrial and post-industrial era. These operations can be classified as the construction of the industrialized experience, the aestheticization of the industrial object and the industrial-desire domination. Thus, the present text tries to show from some examples, under the artistic and revolutionary impulse of avant-garde art, how the capitalism of industrial societies re-functionalized such operations to redirect them to a process of conservation and unfolding of their own productive structure. Finally, the text seeks to ask about the conditions of an image that pretends to be critical in this context of refuncionalization of criticism.

Keywords: avant-garde; capitalism; phantasmagoria; Benjamin; Duchamp; Bauhaus.

¡Así pues, constituyamos un nuevo gremio de artesanos, pero sin la presunción divisora de clases, que quiso erigir un muro arrogante entre artesanos y artistas! Anhelemos, concibamos, creemos conjuntamente la nueva arquitectura del futuro, en la que todo estará en una entidad: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo.

Walter Gropius (1919)

Se podrían observar semejanzas y, en cierta manera, modelos de estas formas de gobierno en las casas.

Aristóteles. *Ética nicomáquea*

Primera operación: La Bauhaus y la construcción de la experiencia industrializada

En 1919 el arquitecto alemán Walter Gropius fundaba la escuela de arquitectura, diseño, artesanía y arte denominada *Staatliche Bauhaus*, la cual sería intempestivamente cerrada por el nazismo en 1933. La Bauhaus suponía una operación a partir de la cual se pensaban y establecían las condiciones del arte para trasladarse a la cotidianidad bajo la forma dirigida del diseño y la industria de los objetos de la vida común.

Esta operación bien podríamos denominarla construcción de la experiencia industrializada. Según Gropius, había que reformar la estructura en la que se enseñaban las disciplinas artísticas. Lo anterior, al igual que los movimientos de las llamadas vanguardias históricas, presuponía que había que reformular y afirmar una nueva vía de la sensibilidad para poder transformar a la sociedad burguesa. Esta sociedad tenía como base una razón pragmática que defendía una modernidad instrumental justificada en los estratos conservadores bajo el presupuesto de un desdoblamiento racional y progresivo.

La vanguardia buscaba otra forma de entender esa modernidad a partir de su afirmación en lo sensible: una modernidad estética, la cual estaba en ese momento, después de los movimientos fugaces de 1848, fundida con la idea de revolución. La mayoría de las veces entendida como metonimia de una revolución política, que buscaba una reconfiguración no solo de la experiencia sensible sino de la vida en general.

Así, cuando hablamos de una experiencia industrializada que en su mayoría se debe a un desdoble del diseño, es imposible no referirse a la Bauhaus. Ahí es donde podemos entender cómo se funda lo que hoy concebimos como diseño en su giro industrial y ordenamiento a través la imagen. Los 21 años que la Bauhaus se mantuvo

en pie, a través de sus tres (3) etapas, supusieron la construcción de una utopía en la cual la acelerada y potente fuerza del desarrollo industrial permitiría el cambio de la sociedad al mantenerse al servicio de ella.

Pero ¿qué es lo que hace tan relevante a la Bauhaus? Tenemos que atender de cerca el manifiesto escrito por Gropius. Y es que, si bien no hay una dirección única bajo la cual esta se desarrolló, existe una intención por propiciar un cambio en la concepción de las estructuras sensibles. El principal cambio suponía que, frente a una forma fetichizada de la obra de arte (el adorno), la Bauhaus apostaba por anteponer en el objeto el valor de uso. El diseño tenía que estar presente en su forma más elemental y para este grupo se encontraba en la función. La consolidación del principio enunciado por el arquitecto Louis Sullivan, “la forma sigue a la función”, cobraría una enorme relevancia y tensión en el movimiento de la Bauhaus y es que según Gropius (2018):

¡El fin último de toda actividad artística es el edificio! Adornarlo fue en el pasado la tarea más ilustre de las artes visuales, que eran integrantes indisolubles de la gran arquitectura. En la actualidad, estas artes se encuentran en un estado de aislamiento autocomplaciente, del que solamente quedarán redimidas mediante una colaboración consciente de todos los que actúan en este campo. Arquitectos, pintores y escultores han de aprender nuevamente a conocer y a comprender la compleja articulación del edificio, en su totalidad y en sus partes, con lo cual podrán volver a conferir a sus obras aquel espíritu arquitectónico que han perdido con el arte de salón. (p. 61)

La idea de la cual parte Gropius es que el arte tiene una función que está directamente ligada al ejercicio funcional del sí mismo como reflejo de una sociedad, lo cual supone una experiencia vital que en este caso puede observarse en la habitabilidad del edificio. De manera que el arte, según Gropius (2018), en las condiciones de la sociedad de inicios del siglo XX, se encontraba muy lejos de cumplir esa función y, antes bien, se había aislado de forma disciplinar, bajo la ilusión de una autonomía, en este caso, el arte por el arte. Gropius (2018) expone que solo es posible una redención del arte si su función no es la de una simple exhibición autocomplaciente, como suponían las obras de los salones burgueses. Por el contrario, una nueva fusión del arte con su funcionalidad, solo puede ser encontrada en los talleres, en el arte que se concibe nuevamente bajo su valor de uso: la artesanía.

Sin embargo, no es posible pensar en una obra al servicio de una sociedad sin presuponer al mismo tiempo un espectador. La Bauhaus suponía un pueblo que debía ser destinatario de las obras creadas; de alguna manera, al igual que las estrategias de la vanguardia, llevó a cabo una “degradación ontológica” de la obra de arte, una degradación que permitía a la obra encontrarse con su público. Pero igual que con las vanguardias históricas, las condiciones materiales que asegurarían el cambio en las estructuras sociales no acompañaron el cambio en la sensibilidad de los artistas.

La Bauhaus supuso a la postre una nueva fetichización de la obra y, si bien había una intención de poner el diseño al servicio del pueblo (siendo esto un ejercicio democratizador), a la postre la Bauhaus terminó absorbida en un nuevo “canon”. Aunque ello no desvirtuaba en ningún sentido su programa crítico, sí ponía en tela de juicio la capacidad del arte como vía para cambiar una sociedad. De ahí, quizá, la famosa afirmación de Paul Klee, pintor y teórico del arte adscrito a la Bauhaus: “el pueblo falta”.

Aunque si el pueblo falta, no es en un sentido de imposibilidad para encontrarse con el arte, sino que, me parece. Esto es una de las razones para hablar de la “derrota” de las vanguardias y la Bauhaus: Una vez liberada la imagen de su condición representacional de la sociedad, un nuevo retorno supone solamente un ejercicio melancólico de lo político. En el momento en el que la imagen en el siglo XIX estalla en una multiplicidad, así como las innovaciones técnicas, la velocidad que supuso el capitalismo industrial, los disciplinamientos y sometimientos de la máquina hacia el obrero. Una única forma de la imagen política era ya imposible y, en todo caso, la ilusión de esa forma fue, a la postre, el continuo ejercicio metonímico que Marx (2008) anunciaba ya como una serie de fantasmagorías que suponían un arcano conocimiento y poder sobre el individuo: la mercancía.

Entonces, podríamos decir que lo que ocurrió fue una inversión en donde la función seguía a la forma, o mejor, en donde la función se separa de la forma para poder afirmar la autonomía de la forma. El diseño como edificación (o bien como mercancía) suponía no ya un axioma social en un sentido emancipador, sino un axioma de condicionamiento y reproducción de las condiciones del sistema capitalista industrial. En este sentido, la Bauhaus es uno de los primeros ejercicios que permiten pensar cómo la industria podría influir en las personas bajo la domesticación conjunta de la fuerza de trabajo y el imaginario estético.

Segunda operación. El *ready-made*: Estetización del objeto industrial

Una segunda operación entre el arte y el diseño podemos observarla en los ejercicios de *ready-made* de Marcel Duchamp; podríamos denominarlo como la estetización del objeto industrializado. En la obra de Duchamp encontramos una confluencia entre la imposibilidad de la imagen representacional y la técnica. El *ready-made* supuso una especie de corroboración que ya la fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX había desvelado: el arte como productor de imágenes no tenía ya un lugar privilegiado. Antes bien, la condición cognitivo-mimética, que suponía el arte representacional, había sido colmado por la fotografía. La fotografía cumplía todas las condiciones de una sociedad dominada por la técnica, la corroboración de sí misma y sus productos (mercancías) en imágenes.

Duchamp sabía que con la fotografía la técnica había suplido el lugar en el que el arte, especialmente la pintura, se desempeñaba. Era necesaria una operación en la que el arte no supusiera como esencia la comprobación del mundo de las mercancías de una sociedad industrial. Esa era la lucha de las vanguardias, la cual no solo buscaba una vía alternativa a la moral burguesa sino liberar al arte de su carácter cognitivo, racional y pragmático.

Así, el *ready-made* duchampiano puso en el centro de la reflexión la condición informal del arte: la técnica, la forma y el soporte se convertían en vectores autónomos. Al mismo tiempo, la condición de la imagen se liberaba dando paso a una independencia que será explotada por la sociedad industrial que obtiene una multiplicidad de representaciones de sí misma.

Como bien ha señalado José Jiménez (2017), la importancia de Duchamp (como uno de los máximos artistas del siglo XX) radica en que a partir de “una comprensión anticipatoria de lo que había supuesto la expansión de la tecnología, asumió que había que abrir el arte a nuevas formas de concepción y transmisión” (p. 18). El problema de la representación que supuso el final del arte academicista y el nacimiento de las vanguardias históricas no es indiferente a Duchamp. Él comprende que seguir sobre la base de un arte destinado a la simple imitación y reproducción del gusto, es un arte que poco puede hacer para incidir en la vida de las personas.

Una vez más, en este punto es necesario citar al pensador español: “si la tecnología posibilita ya una multiplicidad de imágenes y representaciones, el trabajo del artista no ha de basarse solo en su gran maestría mental, corporal y manual, sino ante todo en una visión mental, en un trasfondo poético-conceptual” (Jiménez, 2017, p. 18). Lo que Duchamp crea no es solo una nueva forma de representación contra la simple imitación y duplicación del mundo, sino un nuevo lenguaje del arte que permite desbordar los límites del arte mismo y los traslada, como hemos visto, a otras regiones. Va del sentimiento al pensamiento.

Por otro lado, *La Mariée* es una pintura-lenguaje, una propuesta de la imaginación que funciona, simultáneamente, como artefacto lingüístico y visual” (Jiménez, 1995, p. 28). Pero ¿qué hay detrás de la pintura-lenguaje? Un intento por extender el universo de la poesía, que como bien hace notar Jiménez, fueron sentidos abiertos por Stéphane Mallarmé y Raymond Roussel a los cuales Duchamp se siente cercano. Al respecto señala: “El mentalismo poético de Mallarmé y la destrucción de los sentidos lingüísticos habituales de Roussel están, pues, en la búsqueda de expansión poética de la pintura que tiene lugar con *El gran vidrio*” (Jiménez, 1995, p. 30).

Lo que Duchamp crea no es solo un conjunto de obras, sino toda una nueva forma de entender el arte, de (des)ordenarlo con la finalidad de que no haya una actividad pasiva del espectador. La pasividad mental tiene que ser finiquitada; el lenguaje no debe servir, a partir del título de una obra, como un correlato que refuerza y acompaña la representación visual. En cambio, como un momento de digresión que obliga al espectador a evadir los procesos convencionales del lenguaje, de la vista y poner en operación el pensamiento. Aquí, en el retardo, acontece el momento de lo infraleve, categoría usada por Duchamp para señalar una condición ontológicamente indefinible que escapa al ojo pero que puede ser captado mediante un ejercicio mental. Así, lo que la pintura-lenguaje permite es poner el acento en el pensamiento. Señala Jiménez: “El acento en el carácter intelectual de la actividad artística, reintegra a las obras la densidad de sentidos que pierde el esteticismo y enriquece al público que, como receptor, es quien cierra el proceso creativo” (Jiménez, 1995, p. 43).

Al igual que muchos de sus contemporáneos (artistas adheridos a movimientos de vanguardia) Duchamp estaba fascinado por la velocidad y el movimiento, símbolos poderosos de la modernidad. Inspirado en las técnicas crono-cinematográficas de Étienne-Jules Marey, Duchamp intenta representar el movimiento en uno de sus cuadros *Desnudo bajando una escalera* (1913). Sin embargo, no es la única fascinación de Duchamp. Para él, la cuarta dimensión es el momento más relevante en el arte, aquel

momento en el que el movimiento y el estatismo se encuentran. A través de la obra *Molinillo de café* (1911), Duchamp encuentra ese momento de superación que puede definirse entre el movimiento propio del futurismo y el estatismo propio del cubismo. Con esta pequeña pintura Maurizio Lazzarato (2014) afirma:

Duchamp da un primer paso hacia el descubrimiento, no de la velocidad, sino de lo posible, no del movimiento, sino del devenir, no del tiempo cronológico, sino del tiempo del acontecimiento. Lo posible, el devenir y el acontecimiento abren “regiones no reguladas ni por el tiempo ni por el espacio”, regiones animadas por otras velocidades. (p. 26)

No obstante, en el *ready-made* es donde Duchamp encuentra la verdadera oposición al arte representacional. En el *ready-made* ya no es posible la expresión de una interioridad, no es posible la creación; con ello la función clásica de la mirada queda sin objeto, su complemento estético que es la contemplación queda sin efecto. Lo que Duchamp quiere evitar es la monetarización de la obra de arte que opera bajo la petición de una originalidad y la adquisición de un aura. Sin embargo, el problema no es la monetarización o el simple paso de la obra a la mercancía, sino el mantenimiento del aura o la originalidad. Esto implica la valoración y la posibilidad de generación de un plusvalor que se limitaría a una mentira.

Lo que Duchamp puede ayudarnos a comprender, con respecto al arte como una actividad inscrita en la división social del trabajo, es que en las sociedades de control que comienzan a anunciarse en los inicios del siglo XX, el arte:

[...] no representa una promesa de emancipación, sino que construye, al contrario, una nueva técnica de gobierno de la subjetividad. El arte “es una droga de acostumbamiento. Es un sedante para esta vida que vivimos”. Sólo el rechazo puede revelar no la posibilidad de un acceso al arte para nuevos públicos (su aculturación “democrática”), sino la posibilidad de la constitución y del enriquecimiento de una capacidad de actuar sobre lo real que parece faltar terriblemente en nuestra época. (Lazzarato, 2014, p. 46)

El arte como una actividad capitalista, cuyo culmen se efectúa en la producción de siempre más dinero, no se queda solamente en el ámbito económico, al mismo tiempo, genera una percepción y una sensibilidad inherentes. Por el contrario, piensa Lazzarato (2014), la acción perezosa se sitúa en las antípodas de esa acción para la cual el dinero (como su finalidad) lo es todo y el proceso no es nada. La existencia del último queda sin efecto sin la existencia del dinero. El retardo como una acción de

pereza se concentra en el proceso y en su potencia que, como ya se había señalado más arriba, es el lugar del acontecimiento.

No obstante, a pesar de que Duchamp fue un crítico y militante severo contra el arte retiniano; a su vez es el supuesto en el cual la sociedad industrializada basa su reserva imaginaria; el peligro del gusto que tanto quiso evitar jugó en su contra. Al paso de los años, la forma sensible propuesta por él, como lucha en contra del carácter cognoscitivo del arte, se afianzó y supuso la estetización de los objetos industriales del sistema capitalista, construyendo así una forma extendida bajo la cual el arte presentaba la corroboración cognoscitiva del modelo de producción capitalista. Por el otro lado, una forma de Fetichización estética que elevaba a la categoría de objeto estético y artístico, algo que anteriormente solo cumplía específicamente una función. El *ready-made* se convirtió en la forma de culto de la forma industrializada de la existencia.

Tercera operación: Benjamin, la dominación instrumental-desiderativa

A finales de la década de 1920 Benjamín (2004) escribía: “Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía” (p. 41). Parecía anunciar un nuevo modelo de conducción de la sensibilidad de las nacientes sociedades de masas donde paradójicamente, a pesar de poseer un modo de representación fiel como la fotografía, surge una incapacidad de los sujetos para representar la realidad como unidad.

Lo anterior supone una operación en la cual el modelo de producción capitalista lleva a cabo una dominación instrumental-desiderativa de la sociedad y sus individuos. Es decir, el espectáculo que podía ya notarse con las exposiciones universales separa en partes la vida y las convierte en imágenes metonímicas del conjunto, las cuales son asumidas como totalidad. Sin embargo, al mismo tiempo se asumen como formas separadas de la sociedad que, en tanto “independientes” del conjunto, concentran toda mirada y toda consciencia. Estamos en presencia de una nueva forma no solo de extracción del capital, sino de presentación de la mercancía. Las exposiciones universales, prosigue Benjamin (2004):

[..] ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Instauran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria del recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. (p. 42)

La fantasmagoría de la que Benjamin habla tiene a su vez un complemento, una industria del recreo que genera en la cultura de masas una estética de la distracción; será fundamental para la experiencia cinematográfica y de la que hablará con más claridad en su ensayo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). El hombre del que Benjamin está hablando es el hombre moderno cuya sensibilidad ha cambiado drásticamente con la aparición de la fotografía y más tarde con la aparición del cine en tanto soportes industriales de la experiencia.

París (como capital del siglo XIX) donde Benjamin ve la encarnación, no solo de esos cambios, sino del surgimiento de contradicciones de la vida moderna que poco a poco se van desvelando a partir de sus diferentes representaciones. París es para Benjamin, la ciudad del acero y de los nuevos usos del cristal. Esta arquitectura es una arquitectura artificial, pero sobre todo acelerada. El acero es el material que se usa en los rieles del tren y, de alguna forma, el vidrio estará caracterizado no solo por ser el marco de la mercancía, sino que, a la postre representará la ductilidad del desplazamiento; el vidrio evita toda interferencia. En ese momento, París se convierte en espacio de los desplazamientos y de expansión del circuito de circulación e intercambio de las mercancías, de las imágenes. No es gratuito, Benjamin (2004) piensa que los pasajes de París estén sustancializados por el hierro y el vidrio; en el fondo opera un principio de dominación instrumental. Al respecto Benjamin (2004) dice:

Por su parte la fotografía amplía drásticamente desde mediados de siglo el ámbito de la economía de mercado, en la medida en que pone en él cantidades ilimitadas de figuras, paisajes y acontecimientos que antes o bien no se podían valorar, o bien sólo tenían valor en cuanto imagen para un solo cliente. (p. 41)

Sin embargo, no solo la fotografía, sino que ya el panorama era un elemento anticipador de la fotografía y el cine; a su vez, coinciden con la aparición de los pasajes, son los soportes que producen las imágenes de la técnica moderna y con ello el modelaje de la nueva sensibilidad. Con los panoramas la pintura, al igual que la arquitectura lo hizo con las construcciones de hierro, se separa del arte para instalarse en el lado instrumental de la sociedad (Benjamin, 2004).

¿Qué quiere decir esto? Que la pintura ha perdido el lugar privilegiado de la representación de lo social. No solo porque las nuevas formas de representación (la fotografía) producen mejor la identidad que exigía el modelo epistemológico de la pintura, también en tanto las imágenes de la nueva técnica coinciden con la forma en que la temporalidad y la experiencia de los espacios es asumida por el hombre moderno: *flâneur*.

Así, la fantasmagoría, de la modernidad industrial del siglo XIX nos dice Benjamin (2004) busca una legitimación del modelo de producción (capitalista) a través de la producción de imágenes desiderativas que vienen a rediseñar la estructura estética y pulsional del hombre moderno. Para Benjamin, y más tarde para Debord, habría una replicación del modelo capitalista en cada una de sus imágenes, las cuales a su vez multiplican la realidad social.

Pero como veíamos, lo que la nueva sociedad de masas, con su industria del entretenimiento y la acumulación de espectáculos, trae consigo una incapacidad para representarse a sí misma como una unidad. La fotografía multiplica, y revienta desde dentro, la unidad de la representación social, no solo porque representa mejor, sino porque el objetivo de la cámara es capaz de producir imágenes independientes del modelo, por ejemplo, al acercarse demasiado. Pero si la cuestión de la sociedad moderna era la idea de la representación como forma de conocimiento, es decir, la de una identidad cognitiva entre el modelo (la realidad) y su representación, la pérdida de la unidad rompe de igual manera la posibilidad de la representación como elemento cognitivo.

Lo moderno podría definirse de cierta forma como una consciencia temporal de su presente, de su inmediatez y su inherente transitoriedad, los cuales son, a su vez, fundamento de la inspiración y la creatividad que son legitimados a posteriori no solo como un saber ver, sino como un ver mejor. Pero en el siglo XIX esta concepción se radicaliza en las ciudades y la posibilidad de un saber ver y de un ver mejor, queda mermada ante el dominio de la técnica sobre las representaciones. El hombre de las ciudades industriales pasea distraído y cada vez es menos capaz de ejercer su mirada de manera autónoma y considerada.¹

Habíamos hablado más arriba de cómo el modelo industrial transforma profundamente la experiencia moderna a través de la producción y multiplicación de imágenes metonímicas de la realidad. Un juego donde cada parte del conjunto es tomada como el todo produciendo una alienación de la conciencia. Contra ello Benjamin (2004) propone una constelación de sentidos a partir del análisis de los objetos

¹Aquí podríamos observar la descripción que George Simmel hace respecto al cambio que experimenta el hombre en las grandes urbes: El fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas. El hombre es un ser de diferencias, esto es, su conciencia es estimulada por la diferencia entre la impresión del momento y la impresión precedente. Las impresiones persistentes, la insignificancia de sus diferencias, las regularidades habituales de su transcurso y de sus oposiciones, consumen, por así decirlo, menos conciencia que la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, menos que el brusco distanciamiento en cuyo interior lo que abarca con la mirada es la imprevisibilidad de impresiones que se imponen.

materiales de la época: las imágenes. Para Benjamín es necesario pensar la imagen de forma dialéctica, es decir, la imagen-mercancía tiene por supuesto un potencial alienador, sin embargo, también puede despertar en la conciencia un carácter emancipador. Apunta Benjamin (2013):

La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo con una nueva legalidad. Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ella entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato –que él tiene derecho de exigir en la obra de arte– precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con este aparato. (p. 81)²

La imagen, podríamos decir, contiene en su potencia una doble referencialidad. La confianza de Benjamin en la época de reproducción es que, si bien la obra de arte ha perdido su aura y su carácter cultural; las nuevas obras profanas cuyo valor recae en su exposición pueden despertar en los públicos masivos una conciencia emancipadora. El cine es un arte industrial que entiende la nueva forma de la experiencia con respecto a lo que en otras épocas podría haber significado la pintura.

Conclusiones

Como hemos visto, las tres (3) operaciones: la construcción de la experiencia industrializada, la estetización del objeto industrial y la dominación industrial-desiderativa son las formas en las cuales el capital de las sociedades industriales absorbe la crítica a la sensibilidad clásica y decimonónica hecha por el arte de vanguardia. Asimismo, la refuncionaliza generando un modelo de disciplina de las personas a través de la extensión del diseño industrializado, homologador y del sometimiento de los cuerpos a los requerimientos de la máquina y el trabajo. La imagen que surge de estas operaciones (imagen-mercancía) supone una imagen disciplinar que activa todo el entramado de condicionamientos hacia el ser humano, supuestos en la estructura capitalista.

Aquí quizá sea pertinente citar al filósofo austriaco Gerald Raunig el cual, siguiendo la relación propuesta por Marx entre el hombre y la máquina; nos permite arrojar luz sobre el ordenamiento que las imágenes en la época posindustrial ejercen sobre la vida en general. La imagen de la máquina como medio de simplificación del trabajo

² Las cursivas son del autor.

de los seres humanos, piensa Raunig (2008), se invierte quedando el ser humano al servicio de la máquina. Así, nos dice el austriaco:

Desde esta perspectiva la acción humana sobre la máquina, que en último término se limita a protegerla de todo lo que pueda perturbarla, está rigurosamente sujeta al orden de la maquinaria, y no al revés. Incluso el trabajo inmaterial, intelectual o colectivo que se aplicó al desarrollo de la máquina, al quedar encerrado en el aparato técnico, se convierte en extraño, se transforma en un poder extrahumano de la máquina que actúa sobre los componentes humanos que la accionan. (p. 27)

De manera que aquí la máquina ya no es solo una cosa limitada a sus aspectos técnicos y tareas a desarrollar, sino que es esencialmente:

[U]n mecanismo de agenciamiento mecánico-intelectual, social incluso: (...) la máquina no sólo forma a los sujetos, no sólo estructuraliza y estría a los trabajadores como autómatas, como aparatos, como estructura, como máquina puramente técnica en el estadio final de desarrollo de los medios de trabajo, sino que también se ve permeada por los «órganos» mecánicos, intelectuales y sociales, que no sólo operan sobre la máquina, sino que asimismo la van desarrollando y renovando, que incluso la inventan. (p.28)

Así, si nos permitimos concebir a la imagen-mercancía como una máquina más, podemos observar que las tres (3) operaciones que hasta aquí se han intentado dibujar tienen como objetivo la naturalización del estado de relaciones supuestas en las formas de trabajo del sistema de producción capitalista a tal grado que el artista se vuelve el modelo ideal: el individuo se convierte en emprendedor de sí mismo. Ahora bien, si la imagen como máquina permite el disciplinamiento de los individuos al interior de una sociedad; así como la reproducción de las condiciones que permiten tal disciplinamiento. Nos encontramos entonces ante un camino circular.

Podríamos afirmar, aunque de manera muy sesgada, que a las imágenes del mundo propuestas por el diseño y el arte contemporáneos les es difícil salir de este estado circular de absorción y optimización. De forma que cabría preguntarse ¿Qué pasa cuando la imagen ya no se trata de la revolución, el pueblo o la emancipación y transformación de la existencia? Parecería excesivo este planteamiento y, sin embargo, ante la imposibilidad de una salida, de un afuera; la función de una imagen que se pretenda crítica no es, por ahora, la de mostrar una imagen unitaria de la sociedad, sino la

de mostrar formas de intervención social que permitan señalar el mecanismo de disciplina y ordenamiento que la imagen-mercancía ejerce sobre la vida en general y sobre cada uno de sus aspectos en particular.

Finalmente, si se me permite, aquí podríamos hacer un símil entre la vanguardia y el *kitsch*. Lo revolucionario que se le concede a la vanguardia, en tanto pugna, por la forma y reconfiguración de esta solo puede realizarse si se asume no su novedad formal, por el contrario, el carácter deformativo de la experiencia primordial de la mercancía. No hay una derrota de la vanguardia frente al *kitsch*, en cambio, un triunfo retórico secreto que pone al descubierto la impotencia y la incapacidad de la mercancía para satisfacer la totalidad del nuevo mundo industrial.

En adelante el arte contemporáneo, heredero de la vanguardia, busca no ya la representación o la radicalización de la forma, sino la intervención en el mundo multiplicado de la mercancía para impedir la clausura representacional del capital que somete la vida a la forma de la mercancía y a la experiencia del consumo. Aunque el reto es no confundirse con ella, ni caer en la tentación de clasificar algo entre alta o baja cultura, lo cierto es que la militancia estética contemporánea mantiene una tensión dialéctica como promesa. El *kitsch* es la forma en la que el capitalismo lleva a cabo la acumulación de lo sensible; el arte es quien puede por momentos retrasar esa acumulación.

Referencias

- Benjamin, W. (2004). París capital del siglo XIX. En *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Gropius, W. (2018). Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar. En *Walter Gropius: ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos* (pp. 67-72). Reverte: Barcelona.
- Jiménez, J. (1995). El artista poeta: Marcel Duchamp. En Molinuevo, J. (ed.) *Arte y escritura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Jiménez, J. (2017). La vida es eros. Una mirada sobre Marcel Duchamp. *Reflexión, arte y educación*, 1(3), pp. 17-27.
- Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo y Miseria de la sociología*. Madrid: Casus Belli.
- Marx, K. (2008). *El Capital: crítica de la economía política*, vol. 1. México: Siglo XXI.
- Raunig, G. (2008). *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. España: Traficantes de sueños.
- Simmel, G. (2001). Las grandes urbes y la vida del espíritu. En *El individuo y la libertad*. España: Ediciones Península.