



## **TEORÍAS DE LA IMAGEN EN EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO GRÁFICO: LA IMAGEN- AUTÉNTICA, LA IMAGEN-FORMA, LA IMAGEN- MASIVA Y LA IMAGEN-PROYECTO**

**MARTINEZ BELA, Diego**

[diegomartinezbela@gmail.com](mailto:diegomartinezbela@gmail.com)

### **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– el ámbito profesional, las producciones concretas y las reflexiones académicas del Diseño Gráfico. Ante esta zona de vacancia en la pregunta ¿qué es una imagen desde las lógicas y discursos de lo gráfico?, este trabajo propone una mirada histórico-teórica que buscará localizar en los llamados orígenes modernos de la disciplina ciertas prácticas y rasgos discursivos que permiten traer a escena una reconceptualización sobre la pertinencia y particularidad de lo gráfico en el terreno de las teorías de la imagen.

Desde las historizaciones desarrolladas sobre el surgimiento del Diseño Gráfico se suele señalar la influencia de diversas tradiciones. Los debates en torno a cierta crisis de lo artístico, la irrupción de la máquina y la técnica en el paradigma productivo o la tensión entre arte, industria y artesanía son todos ejes de controversia señalados como hitos alrededor de la aparición de la disciplina. Una serie de discusiones entre fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX que indican replanteos respecto a la forma de pensar y concebir la producción de lo visual; una suspensión y puesta en entredicho de las formas tradicionales de entender a la imagen y sus condiciones de producción. Se postulará que la problemática e



imprecisión en la relación entre imagen y Diseño Gráfico se retrotrae a estos debates; entendiéndose al momento fundacional de cierta idea de imagen en lo gráfico en superposición e inseparable de los procesos constitutivos del Diseño Gráfico como práctica, saber y disciplina específica.

Se recortarán de este contexto un conjunto de discursos que, sin ocuparse necesaria y directamente de la definición de la imagen en sí misma, suponen en sus postulados una conceptualización, los cuales serán organizados en torno a cuatro grandes redefiniciones: la imagen-auténtica, la imagen-forma, la imagen-múltiple y la imagen-proyecto. Esta investigación revisará estas fuentes circundantes y adyacentes al pensar-hacer del diseño, para exponer qué aspectos de sus distintas ideas de lo que es una imagen intervienen, de manera implícita o explícita, en la configuración de un concepto de imagen propio del Diseño Gráfico.

### **Palabras clave**

Imagen, Diseño Gráfico, Teoría de la imagen, Modernidad, Imagen gráfica

### **La hegemonía de lo visual y el Diseño Gráfico**

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. 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. 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) y el reconocimiento de



“mecanismos de visibilidad” (Van Winkel, [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 este redescubrimiento de la imagen como problema teórico, que se dan un conjunto de movimientos académicos donde preocupaciones semejantes configuran un escenario discursivo heterogéneo y complejo. Una condición de apercibimiento recurrente tras las preguntas “¿qué es y cómo funciona una imagen?” cuya amplitud de respuestas, sentidos y matices abre paso a enfoques diversos. 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 de su materialización.

El presente trabajo presentará algunos ejes de análisis de una investigación en curso que se propone indagar el particular estatus del concepto imagen hacia el interior de un ámbito que suele estar ausente en estas consideraciones: el Diseño Gráfico como modalidad y disciplina vinculada a la producción de lo visible. Una omisión que se demuestra, por un lado, coincidente en la diversidad de posicionamientos mencionados y, por otro, paradójica en tanto es en este ámbito donde se produce la mayor parte de las imágenes que circulan y demandan la aparición de los nuevos movimientos académicos y categorías conceptuales. 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 en superposición e inseparable de los procesos constitutivos del Diseño Gráfico como disciplina, práctica y saber específico (Devalle, 2008; 2009).

Las teorías de la imagen configuran un escenario heterogéneo de miradas sobre la representación visual; una cierta multiplicidad tanto en la diversidad de objetos que reciben la denominación imagen como en los enfoques articulados para hacerlos asibles. Partiendo de la consideración de que el Diseño Gráfico reconoce una pluralidad de tradiciones que informan su surgimiento 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 construyen y ayudan a construir.



## Teorías de la imagen en el surgimiento del Diseño

### *La imagen-auténtica*

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 anteriores, 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 cotidianidad: las nuevas rutinas, profesiones y formas de sociabilidad propias de la gran ciudad, la extensión del tiempo vital diario 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 tenía acceso a ellos.

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 el mobiliario, 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<sup>1</sup>. En este paso de la artesanía a la producción industrial, de entre las múltiples consecuencias, una de las cuestiones que despierta más debates es el problema de la forma y la estética de los objetos. 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.

De la serie de reformas que comienzan a surgir en este período, los postulados que se desarrollan hacia el interior de la *Deutscher Werkbund* (Liga Alemana de Talleres) resultan especialmente relevantes porque reflejan un posicionamiento que suelen ser reconocido como señero en el surgimiento del Diseño por la mayoría de los enfoques historiográficos sobre el campo, entre

---

1. Para ampliar el impacto del proceso de industrialización ver Giedion ([1948] 1978) y Gay ([1994] 2004)



los que se destacan los discursos de Hermann Muthesius, miembro fundador de la agrupación.

En el marco de una serie de postulados que buscan promover la racionalización y modernización industrial, Muthesius ([1907] 2002) delinea una serie de principios que debían guiar la conformación de lo visual en el nuevo paradigma productivo. 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 atraviesan 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.

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” ([1907] 2002, p. 72).

Agrega que, una vez definida la forma en relación a la función, existiría un segundo condicionamiento al cual atenerse e igualmente determinante: 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 como el hierro, el acero, el concreto o el vidrio, implicaría un repertorio de nuevos 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” ([1907] 2002, p. 72)

Del acatamiento de estos principios se desprende un componente ético y moral a partir del cual Muthesius 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 se las califique, 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” ([1907] 2002, p. 72).

Desde esta perspectiva, la 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– funcionaría como un valor en sí mismo que debe ser exaltado y exhibido como parte de la visualidad del objeto resultante. Si se entienden estos postulados como una teoría de la imagen, se determinan ciertos límites para la definición de la imagen a partir de las cualidades deseables y los criterios de distinción entre las consideradas imágenes verdaderas y las falsas.

¿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 sí 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 sí 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 más precisables que puedan 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’.



### *La imagen-forma*

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.

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. Sobre esta cuestión, de los distintos pronunciamientos provenientes del mundo del Arte, los enunciados de dos artistas en particular resultan relevantes por ser considerados ellos mismos figuras claves del naciente Arte Moderno pero, también, por su vinculación directa con la *Staatliche Bauhaus*, escuela considerada fundante de una tradición sobre el pensamiento y las prácticas del Diseño: Paul Klee ([1924] 2007) y Wassily Kandinsky. ([1912] 2003; [1912B] 2003; [1923] 2003; [1926] 2012; 2010).

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 necesidades políticas, económicas, tecnológicas y culturales e impulsado por una vocación colectiva de fundirlo con otras esferas de la actividad humana<sup>2</sup>.

Los dos posicionamientos teóricos parten 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 visual; lógicas que serían

---

2. Este proyecto de lograr una unidad de las distintas esferas de la actividad humana aparece reflejado en los postulados inaugurales de la propia Bauhaus en la voz de su director Walter Gropius ([1919] 2003, p. 358).



distintas a las del impresionismo, expresionismo o del acto subjetivo de inspiración romántica, representando métodos de un orden distinto al de los períodos anteriores. 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. Klee 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 de manera subyacente, en toda obra pictórica y fenómeno perceptivo.

Aplicada esta concepción al dominio pictórico, tanto Klee como Kandinsky determinan que existe un "orden primordial" del cual surgen los elementos pictóricos básicos, las partes mínimas e irreducibles de una imagen. Explican que el elemento pictórico primario es el punto, de cuyo movimiento surgen, primero, la línea y, luego, el plano. Del mismo modo, 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 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 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. 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.



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. Desde esta consideración, Klee y Kandinsky plantean que la imagen, ya sea obra pictórica u obra gráfica, puede producirse a partir de un ensamblaje de esas partes elementales.

De la obra teórica de ambos artistas, conformada tanto por sus notas de clases en la Bauhaus como de escritos posteriores, se desprende que, 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 progresiones constructivas parecen aludir a un lógica para articular sentido similar a la de los números o las palabras escritas. Una idea que no solo aparece sugerida en varios momentos sino, por momentos, también explicitada.

Ya sea se hable de organismos o construcciones, ya sea se interpreten estos discursos desde una mirada animista o desde el objetivismo científicista, la idea de imagen-forma 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 ensamblaje 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 es, antes que nada y después de todo, un enunciado formal.

### *La imagen-masiva*

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 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. Si bien esto en un principio es aceptado y bienvenido, con el correr del siglo XIX y el inicio del XX comienzan a advertirse algunos aspectos negativos.

A la 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. 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 ([1927] 1980; [1935] 2015) es un claro ejemplo de esta experiencia intersticial.

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. Como muchos pensadores, señala como un hito significativo inédito en la historia de la mentalidad occidental al surgimiento de un substrato demográfico propio de la sociedad moderna y al cual apuntan directamente todos estos cambios: la masa. Reconoce en ella 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” ([1927] 1980, p. 135).

Considera que así como el trabajo mecanizado transformaba los modos de producción, una puesta en crisis similar sucedía en el nivel de los contenidos y el tipo de contacto que habilitaban las nuevas producciones. 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. Señala que la posibilidad de reproducir imágenes en el grado e intensidad que permite la industrialización de las técnicas 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.

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” ([1935] 2015, p. 34) al poner en circulación de manera indiscriminada imágenes y objetos que anteriormente formaban parte de estructuras y sistemas cerrados de creencias, descontextualizando con ello sus funciones originales y separándola del escenario cultural del cual extraían su principal significado. 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’, 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” ([1935] 2015, p. 31)<sup>3</sup>.

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” ([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”.

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. El surgimiento de la masividad y la manera en que esta impone sus lógicas cada vez con mayor intensidad al funcionamiento social general, serían así

---

3. Para una revisión sobre las distintas valencias que adquiere el término a lo largo de la obra de Benjamin ver Berti (2015).



indisociables de la decadencia del aura. Estas lógicas se basarían en el supuesto deseo de consumir acriticamente 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” ([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 la fugacidad y repetibilidad; valores que homogenizan e igualan todo acontecimiento en su existencia como imagen reproducida.

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 el solo cambio en la técnica de materialización, quizás sea más pertinente postularla como una teoría de la imagen-múltiple, imagen-masiva, imagen-masa. De 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-masiva 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; formas de visionado que involucran el proceso de diferenciación y construcción identitaria entre sujeto y objeto.

### *La imagen-proyecto*

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. Esta realidad se torna particularmente sensible en el territorio alemán, donde a la destrucción de los entornos cotidianos se le suma, por un lado, una profunda inestabilidad en los sistemas políticos y económicos y, por otro, 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, al mismo tiempo, de discursos que proponen instaurar un cambio de mentalidad sobre los efectos del accionar humano.

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 ([1951] 1997; [1953] 1997; [1954] 1997).

Es posible encontrar en los textos tempranos de Maldonado, 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 posterior en Ulm y a sus ideas sobre el Diseño, puede postularse como presente de manera latente en estas primeras reflexiones, 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.

Maldonado señala que la denominación Arte Concreto debe 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” ([1951] 1997, p. 75); una creación basada en la capacidad humana de percibir formas y colores. El Arte Concreto se propone como alternativa a la convención dominante desde el Renacimiento por la cual las producciones visuales “han poblado [...] los ojos de fantasmas e ilusiones” ([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.

Agrega también que estas producciones tienen 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 el fundamento social de esta perspectiva sobre lo visual: 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. Como desarrolla Maldonado a partir de la presentación de algunas ideas del artista concreto Max Bill:

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” ([1954] 1997, p. 108).

Este sería quizás el principal rasgo diferencial de lo visual en clave concreta: como formas materiales, racionales, las imágenes son ellas mismas entes sociales. Una mirada materialista de lo visual que se vincula, además, con otro concepto clave en el pensamiento de Maldonado: la comunicación. 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 cálculo 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” ([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 cotidiano, “[l]a verdadera comunicación solo puede cumplirse en la órbita del mundo común, cuyo fundamento es, según la expresión de la dialéctica legendaria, la vigilia, es decir la atención desvelada sobre lo cotidiano” ([1953] 1997, p. 92)

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 esencialmente 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 un 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 entre acción humana y el entorno presente/futuro.

### **Hacia un concepto de imagen en 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 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 distinguir lo que cada una propone como imagen.

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. 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.

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).

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. Es necesario señalar que aunque estas teorías se



desprenden de discusiones que se señalan como 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.

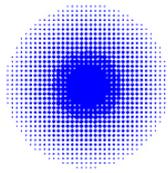
Lo que se ha ofrecido en este trabajo es una caracterización del concepto imagen para un momento histórico determinado –los llamados puntos fundantes del Diseño en la Modernidad– y en un contexto específico –el tumultuoso escenario del proceso de modernización entrando al siglo XX–; se ha ofrecido la posibilidad de delinear un estado de situación; congelar un momento definicional de un proceso más amplio y plagado de cambios y reconsideraciones. Si el surgimiento del Diseño Gráfico se reconoce como vinculado a un contexto donde estas distintas teorías de la imagen eran discutidas y circulaban como valores a perseguir en la reconfiguración de lo visual, cabe la posibilidad de preguntar de qué manera estas nociones informan al concepto de imagen que el campo construye y propone saldar con su consolidación. Y aunque los casos expuestos no son las únicas teorías de la imagen que informan su aparición, su consideración abre la posibilidad de comenzar a delinear y detectar el particular posicionamiento del Diseño Gráfico sobre la imagen. Si bien cada discusión construye un universo de referencia autónomo e independiente, es posible pensar 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 una imagen-gráfica sin el aporte específico de cada uno de estos ejes. Queda pendiente, entonces, a partir de este camino, reconstruir el propio concepto de imagen que atraviesa al Diseño Gráfico junto a estas y otras perspectivas no incluidas para, desde allí, estudiar las transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo y dan cuenta del actual contexto contemporáneo en su relación con lo visual.

## **Bibliografía**

BENJAMIN, W. [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.

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



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

BOEHM, G. [2006]. "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.

CRARY, J. [1990]. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.

DEVALLE, V. (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, pp. 47-54.

----- (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.

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

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

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

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

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

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

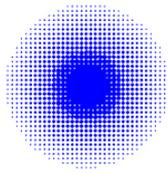
----- [1923] "Los elementos fundamentales de la forma" en *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2003.

----- [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, P. [1924] *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

MALDONADO, T. [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: Ediciones Infinito, 1997.

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

MIRZOEFF, N. [1998] “The subject of visual culture” en *The Visual Culture Reader, Second Edition*. New York: Routledge, 2002.

MITCHELL, W.J.T. [1994]. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Barcelona: Akal, 2009.

-----[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.

MUTHESIUS, H. [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.

VAN WINKEL, C. [2005] “El régimen de la visibilidad” en *Criterios*. Núm. 53, Enero, 2014.

WEBER, M. [1922] *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Méx