

Desde el arte socialista a la publicidad fascista.

La dictadura de la imagen en el inconsciente colectivo.

*Por Íñigo Álvarez Acevedo. Estudiante del Ciclo Introductorio de la Escuela Universitaria de Artes (UNQ)

Año 1848, Londres, Inglaterra. Comienza a manifestarse, de manera más evidente que hasta entonces, la soberanía popular europea; un potente germen que merodeaba en diversos países de aquel continente, como Alemania, Italia e Inglaterra, en los que los altos niveles de proletarización oscilaban entre el 70% y el 80% de la población con tendencia al incremento. Este hecho marca un antes y un después en el devenir social de la Historia. Ante este contexto, la conceptualización socialista científica de “clases sociales” veía su aplicación concreta en la realidad misma: una identidad clara, en la cual la posibilidad de proyectar una imagen no tenía cabida, puesto que los roles sociales eran determinantes, y por consiguiente montar un holograma de sí mismos no era algo viable, ya que la relación antagónica entre quienes tenían los medios de producción versus quienes debían vender su fuerza de trabajo para poder vivir era tajante.

Teniendo en cuenta esta certeza y sus respectivas consecuencias, el arte vivió una de sus rupturas académicas más potentes, motor principal de su desarrollo durante el siglo XX: la politización.

El concepto tradicional establecido para definir al artista, comprendido acorde al principio formulado por Deleuze (1993) como la articulación coherente y funcional de un determinado número de ideas, en relación al punto de encuentro que las suscita como producto histórico, finito y dialéctico de origen material, sufre una ruptura de tal envergadura, que inevitablemente nacen nuevos paradigmas respecto al devenir de este mismo, su rol en la sociedad, y la temática de sus obras, entre otros tantos puntos involucrados.

Ante tal conflicto, dos escuelas emiten su pronunciamiento: el “arte por el arte” versus el “arte politizado”, acertada conceptualización que trata Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, señalando a la primera como “el brazo derecho de la burguesía para tratar los temas de la intelectualidad y preservar sus intereses de clase”, mientras que la segunda resulta justamente una “respuesta por parte del artista concientizado, íntimamente ligada tanto a sus necesidades de

investigación personal como de formación filosófica.” Es válido también considerar la reflexión que formula al respecto Mario De Micheli (2006) en relación a las ideas de Marx, cuando señala que el surgimiento del arte burgués, el que obedece, justamente, a la primera escuela señalada, proviene y se consolida con la ascensión de la Burguesía como clase social dominante, transformándola en un medio para defenderse de los vestigios del dominio anterior del Feudalismo, la cual, obviamente, luego procurará ejercer similar función ante los incipientes ataques del proletariado, matizado en sus diversas expresiones.

La crisis social exterior era potente, tenía su manifestación al interior de todos los círculos intelectuales. Justamente es ahí donde surge la necesidad generalizada de encauzar toda esta energía, para poder guiarla a buen puerto, y de tal manera, lograr cumplir con el primer gran objetivo en la lista, tanto del artista politizado como del obrero: el Socialismo.

Ante tal demanda, cae sobre Europa una de las más potentes producciones intelectuales de izquierda: “El manifiesto del partido Comunista”, a cargo de Karl Marx y Friedrich Engels, siendo este un texto que obedece íntegramente a las demandas de organización ideológica propuestas por “La Liga de los Comunistas”, de forma eficiente y comprensible, planteando cómo llevar a la práctica las conclusiones dialécticas obtenidas por parte de esta ideología en su análisis político. Es importante señalar la gran recepción que tuvo esta producción en el movimiento obrero, superando esta valla que siempre ha resultado una piedra de tope en el tratamiento intelectual de los movimientos políticos.

Tal hecho resulta trascendental en la filosofía de los artistas de esta época, particularmente en Francia, puesto que abre el camino hacia una participación íntegra en la conformación de esta nueva sociedad influenciada directamente por las expresiones artísticas.

En este contexto, surge la idea de crear Arte como una ruptura, y no sólo como una evolución consecutiva, puesto que este último punto es responsable del estancamiento en la creación de nuevos paradigmas, ya que, al obedecer al marco de aprobación

impuesto por la validación imperante, no promueve la originalidad, sólo el desarrollo técnico.

Aparecen figuras como la de Namier, Daumier, Belinski, Courbet o Baudelaire, siendo este último trascendental en la conducción ideológica del movimiento a través del periódico "Le Salut Public", en el que trata con dedicación sobre la crítica a la postura conservadora del "Arte por el Arte". Junto a estos nombres, también es válido señalar a Jules Michelet, quien critica a las generaciones artísticas previas, calificando a los artistas tradicionales como "oradores", y señalando la necesidad de que las generaciones nuevas brinden "productores", o sea, hombres de acción y trabajo social, evitando fomentar la literatura dirigida simplemente para público perezoso, apelando a que esta sea "la voz del pueblo hablando al pueblo", siendo estas palabras el pilar de su discurso en el College de Francia. De esta manera establecen al Realismo como una forma directa de lucha artística.

Como podemos notar, el anhelo constitutivo de este movimiento era ser partícipes activos del encauzamiento de la incipiente revolución, inclusive aunque esto implicase la renuncia a la clase social de la que provenían y todos los privilegios de esta misma, puesto que, aunque fueran agentes activos declarados de izquierda, la cuna que justamente fomentó tal desarrollo intelectual era la mismísima clase social hacia la que focalizaron su ataque, siendo esto una tendencia general en el surgimiento del artista politizado durante el siglo XX. De hecho, logran esta alianza entre obrero e intelectual al llegar a 1870, tanto en la fundación de "La Comuna de París", con un régimen de Dictadura Proletaria, como en quienes dirigían a esta misma: diversos personajes de origen académico que, en alianza con los obreros, procuraban reconstruir la devastada sociedad francesa a través de un régimen de carácter socialista. Recordemos que, por ejemplo, Louis Auguste Blanqui, uno de los principales protagonistas de La Comuna de París, contaba con el apoyo principalmente, de los estudiantes académicos, puesto que su filosofía -a considerar como un primer intento de crear un "partido de cuadros conducente de las masas"- resulta compleja de comprender en primera instancia, y, por sus tintes déspotas, es a saber, difícil de asumir a simple vista. Sin embargo, esta resulta enormemente convincente para los intelectuales que se vieron influenciados por él, los que tuvieron la prudencia funcional suficiente para velar por los intereses globales antes que los individuales.

Pero, lamentablemente, el epílogo de todo este proceso, que comenzó en 1848 y tiene su clímax en 1870, fue trágico, terminando con masacres y fuertes medidas de represión hacia todos los intelectuales que participaron en este proceso. Además de esto hubo, una usurpación del poder por parte de la clase previamente imperante, arrasando con las ideas socialistas en vías al comunismo, que promovía este tipo de organización social. Pero había un legado que no era tan fácil de dominar, y ese era la ideología política en incipiente desarrollo durante todo este proceso. Es aquí donde se da el punto de quiebre en el que capitalismo burgués impone su grandeza dialéctica al servicio de sus intereses.

Si bien no se pudo acabar con todo el cultivo filosófico desarrollado durante este transcurso temporal, y prueba de ello fue después el golpe triunfal de la Unión Soviética guiada por Lenin, sí se logró cumplir ese objetivo con el arte politizado desarrollado durante esta época, y es aquí donde entra en juego el concepto de publicidad.

Luego de las revueltas de 1848, la burguesía opta por tomar todo el arte realista de entonces, y comenzar a institucionalizarlo. Una de las principales medidas que ejemplifican este acto fue el "Premio a obras de propaganda sana en la instrucción de los obreros con buenos ejemplos", establecido en 1851, por el ministro Faucher. Baudelaire responde a esta iniciativa en su obra llamada "Los dramas y las novelas honestas" con la siguiente frase: "Los premios académicos, los premios a la virtud, las condecoraciones, todos estos inventos del diablo, fomentan la hipocresía y frenan los impulsos espontáneos de un corazón libre". Ya en 1870 comienzan a difundirse de manera masiva en el mercado las obras de Arte, trayendo consigo algo tratado por Walter Benjamin: la desaparición del "aura", concepto referido a su autenticidad individual como obra primigenia; o sea, se "socializan" en directa proporción a los intereses de la clase dominante, de modo tal que atrofian el contenido en ellas expuesto, permitiendo así la difamación en la construcción e interpretación de estas mismas, en un marco de profunda hipocresía funcional. Tal como formula posteriormente Guy Debord en sus textos, estas obras se vuelven simplemente un espectáculo confuso y disuasivo, siendo este último un concepto también tratado por Benjamin, y que, por consiguiente, reducen al Arte en ellas presentado, a un simple divertimento que no demanda de la reflexión originalmente necesaria y anhelada por el

autor en cuestión en la ejecución de su trabajo. De esta forma, la obra pierde lo que Benjamin denomina como el “Aquí y ahora”, entendido como la espacialidad y temporalidad, tanto física como contextual, que le dan el sentido constitutivo a la obra. Esta vulgarización de la idea, contraria a la demanda original heredada del segundo pilar del socialismo científico (sociabilización de la producción), lejos de ser edificante resulta más bien enajenante. Esta fue una muy inteligente táctica ejercida por la clase dominante para menguar desde adentro todo intento de creación, o inclusive de reactivación de lo hecho previamente. Esto también nos sirve para comprender el porqué Stalin reprime a las vanguardias soviéticas en 1932, para imponer al realismo socialista como único arte oficial de su dictadura difamadora de las ideas comunistas verdaderas.

Ante los fracasos del arte politizado, el desarrollo artístico tiende a replegarse, centrando su acción en el abstracto. Artistas como Baudelaire o Gauguin rehúyen del intelectualismo imperante, y se acogen al primitivismo. Buscan embrutecerse, explotar la sensualidad y trabajar en relación a los exotismos que ofrecen producciones no académicas tales como las esculturas negras de culturas étnicas australianas. A la par surge el Decadentismo, el que a través de su misoginia y misticismo eleva la figura de escritores tales como Oscar Wilde o Marinetti, siendo este último quien funda el brazo armado del “Arte por el arte”: el Futurismo. Por otro lado, tenemos a un desesperado y errante Van Gogh que, junto al legado de Munch y Ensor, marca un paradigma en la producción artística y el sufrimiento conducente de esta misma, el que finalmente desemboca en la conformación del Expresionismo en sus diversos matices, movimiento en el que militan diversos nombres importantes dentro de la historia académica, tales como Kandinsky, Klee o Marc.

Como podemos notar, y sin adentrarnos en los conflictos ramificados de cada postura filosófica en la creación artística de aquel entonces, la dirección general de ésta apunta constantemente hacia el mismo punto: lo individualmente abstracto. A modo de tendencia, se descuidan los aspectos realistas durante un largo período de tiempo, aproximadamente hasta el surgimiento de la Bauhaus en Europa o del LEF en la Unión Soviética, y, por lo tanto, queda un vacío enorme, siendo esto mismo un vórtice que además se alimenta de un hecho puntual que, de manera consciente o inconsciente, fue un producto de esta nueva usanza. Me refiero al Arte elitista; tendencia espontánea consecuente de un tejido artístico demasiado complejo como

para ser entendido por las masas populares, y que por lo tanto, reduce su grado de acción simplemente al interior del circuito en el que se mueve. Curiosamente no logra ser más que una broma de mal gusto de burgueses irreverentes, artistas inquietos y quizás unos pocos curiosos que, por asuntos de alcance, puedan haberse vistos envueltos en esta tendencia, presente hasta nuestros días, y que fomentó justamente al “esnob” como todo un personaje histórico en el desarrollo del Arte. No por nada la tendencia artística hacia el ser individualista, de la que Ensor fue un precursor, se fue agudizando cada vez más, inclusive llegando a ser un pilar fundamental para la comprensión de nuestra época, usualmente denominada Posmodernidad.

Comprendido todo esto en el grado funcional aquí expresado, podemos entrar de lleno en la denuncia del desplazamiento Occidental en el encauzamiento social, moviéndose este desde el Arte a la Publicidad.

Nos encontramos en la época de la imagen. Tal definición puede parecer sumamente osada, pero si nos detenemos a reflexionar un poco, podremos notar los síntomas que permiten formular tal concepción.

Uno de los estandartes que le da sentido y forma al concepto de Posmodernidad es justamente la falta de certeza. Puede sonar algo paradójal aseverar tal cosa, pero tiene mucho sentido, básicamente, porque este período está fundado íntegramente en la crítica absoluta a su predecesor, la Modernidad, por las consecuencias que su desarrollo tardío tuvo, llegando a su cúspide máxima en la segunda guerra mundial, acontecimiento que, acorde a las formalidades funcionales aplicadas para la comprensión del tema, marca el cambio de época.

Se critican las doctrinas políticas totalitarias, las grandes verdades formuladas por los textos, el excesivo racionalismo, el alto uso tecnológico en función científica, las diversas figuras que representen autoridad y la tendencia a considerar a la Historia como algo lineal, basado en el principio de causa-consecuencia, siendo estos los rasgos constitutivos generales para comprender este período en particular. Consecuentemente, y es aquí donde se da el giro crucial, la humanidad pasa de ser la hija de los textos, provenientes desde la sabiduría griega en adelante, a ser la hija de las imágenes. No es casualidad que la palabra “Informacionalismo” se aplique como sustantivo al concepto macro que engloba este período.

Todo esto conlleva a una negación de la realidad misma, señalando que es simplemente un producto de nuestra manera de actuar. Considera a la Ciencia y a la

Tecnología como desarrollos condicionados a su propia historia y cultura, por lo tanto no pueden ser objetivas, ya que, acorde a esta formulación, no existe Ser racional capaz de liberarse de su historia y/o contexto, por lo que sólo es un producto de la relación entre ambos. El conjunto de factores anteriormente señalados engendraron un perfil de Ser humano bastante particular, que obedece justamente a algunos patrones esenciales que lo distinguen del perfil perteneciente a otra temporalidad. Es un sujeto híper individualista, manipulado por los medios de comunicación, sumido en una hiperrealidad consistente en la ilusión mediática, sin certeza sobre sí mismo, sumido en una profunda confusión, propenso a transformar toda expresión en un espectáculo banal, profundamente ligado al mercado y a su principal arma de alienación: el consumismo.

Para evidenciar el desplazamiento cultural en relación al momento histórico citado al comienzo del texto, podemos señalar que este individuo denominado posmoderno ya no tiene consciencia de su clase social, puesto que al ser objeto directo de las consecuencias postfordistas, entendidas como el sometimiento del movimiento obrero a través de la política de los acuerdos, siempre en el marco de la legalidad burguesa, se ve inserto en la llamada "clase media", una excelente táctica de control social ejercida por parte del Capitalismo tardío. El producto directo de esto es que esta clase social, al no estar íntegramente identificada por ninguno de los dos polos correspondientes al motor de la Historia, se encuentra en una posición de enorme vulnerabilidad, en la cual los medios de comunicación ejercen un potente sometimiento moral de tal envergadura, que el individuo expuesto a estos actúa de una manera determinada, convencido de que lo hace por voluntad propia, directamente manipulado por la conceptualización burguesa-neoliberal de la "libertad de expresión". He allí cuando el inconsciente toma protagonismo, alejándose de aquella concepción tradicional que lo limitaba simplemente al rol de representante de una realidad construida. Tal como señala Deleuze, éste más bien resulta ser una fábrica, siendo allí donde se manifiesta el último vestigio expansionista del Capitalismo tardío, que ante las imposibilidades territoriales de crecimiento, enfoca sus energías en la alienación colectiva, puesto que, ante las enormes contradicciones políticas, sociales y económicas interiores, demanda necesariamente del fortalecimiento de sus redes constitutivas, pues en caso contrario no podría seguir su existencia en el tiempo, ya que es un sistema enormemente vicioso que ni siquiera ha sido capaz de solucionar el problema de la distribución eficiente de los recursos, tanto humanos como materiales,

para una mayor y renovable producción.

Consecuentemente, la arquitectura social valoriza principalmente a la apariencia de las cosas por sobre lo que en realidad son, ya que, acogándose a la falta de certezas propias de su temporalidad, posiciona a la imagen como eje principal de todo el tramado social que de esta pueda delegarse.

Flusser (2001) define a la imagen como “una superficie con significado”, mientras que Comeron (2007) se refiere a ella como “el saldo entre lo material y lo inmaterial”. Podemos notar que, ante el caso que suscita definir este concepto, ambos puntos nos guían a lo mismo, pero con un intermediario entre la interacción de ésta con su receptor: el aparato.

Este último concepto propio de Flusser se define como un “juguete que simula el pensamiento”. Como podemos notar, esta conceptualización nos indica que el aparato como tal no es una creación de carácter autónoma; más bien responde a una carencia puntual, que sería justamente el pensamiento, lo que se manifiesta a través de la “Imagen técnica”, otra conceptualización del mismo autor, que apunta hacia la abstracción de las imágenes tradicionales del mundo concreto y sus respectivos conceptos, para someterse a la imagen generada por aparatos. Como podemos notar, esta “imagen técnica” asume el rol de conducir a las masas hacia una cosmovisión particular que, sin duda se repite harto esta expresión, obedece a los intereses de los gestores de tal desplazamiento. Por lo tanto, y retomando a Comeron, el saldo entre lo material y lo inmaterial se manifiesta en el significado cultural que tendría esta imagen, y a su vez este mismo estaría íntegramente ligado a la consolidación de un régimen escópico particular entendido desde la definición del texto de Hernández-Navarro llamado “El archivo Escotómico de la modernidad”, el que señala a esta como “la forma en la que vemos”, íntimamente ligada a lo planteado por Mitchell, quien habla de una construcción social de lo visual, en base a parámetros culturales concretos, los que justamente son fundamentales en la definición de una época.

Ante el caso en particular de la Posmodernidad, nos encontramos sumidos en un régimen escópico creador y a su vez auto-creado en el fulgor de la economía Capitalista tardía, y sus tácticas dialécticas de expansión, las cuales justamente apuntan hacia el inconsciente colectivo, explotando al máximo sus debilidades para finalmente imponer una imagen fascista, capaz de transformar en mercancía inclusive a las manifestaciones enemigas de su existencia, puesto que, a través de la

manipulación de la imagen, aquello intangible se vuelve materialidad moldeable, generando la posibilidad de manipulación del contenido desde el holograma que proyecta este mismo, ya que ante la falta de certezas y pensamiento reflexivo en la cotidianidad misma, el contenido se condiciona al régimen escópico imperante, siendo incapaz de sobresalir por sí mismo de manera global, y finalmente volviéndose otra mercancía más en circulación constante.

Ante el caso, la conceptualización de Walter Benjamin sobre la cercanía del objeto, nos da por resultado que éste, al volverse una imagen técnica consecuente de un aparato inserto en un régimen escópico determinado, se ubica en el interior mismo de las personas, puesto que ya no apela hacia el producto de la interacción racional entre el individuo y el lienzo a través de la abstracción; por el contrario, se focaliza en el inconsciente, siendo este mismo el productor de la imagen, obviamente condicionado al producto histórico-cultural interiorizado formativamente.

Finalmente, y siempre refiriéndose a la cultura Occidental, podemos señalar que la segregación del Arte, como herramienta conducente de masas, radicó justamente en el carácter individualista desarrollado por los artistas, el que, a modo de tendencia general, los sumió en un mundo abstracto de tormentos y caprichos, donde el conflicto focalizado en lo netamente académico brindó un espacio clave para el desarrollo de la publicidad como eje central de la sociedad, puesto que el genio creativo se alejó de las masas que justamente son la clave en su formación íntegra, y por lo tanto se profundizó cada vez más en lo sectario. Independiente de los hechos puntuales históricos que fomentaron tal actitud, es innegable que esta negligencia ha sido justamente la pérdida del Arte como disciplina concreta, ya que al descuidar el contacto real y no contemplativo con la sociedad, los lenguajes creativos se profundizaron a tal modo que se atrofiaron por sí mismos, promoviendo el surgimiento de sus propias contradicciones letales, las que podemos notar sin mayor esfuerzo en la actualidad; claro ejemplo de esto es el enorme estancamiento creativo generalizado del oficio, que tiene a los artistas desesperados husmeando en el pasado una y otra vez, creyendo que la clave para soslayar esta enorme brecha radica sólo en la búsqueda de los errores del discurso y su corrección interior. Intentando complejizar y volver elitista, el arte y las *formas de hacer* arte, y al mismo tiempo, cubrir las expectativas del mercado que se encarga de volverlo ad hoc para la sociedad de masas.

Por lo tanto, la tarea para los artistas que se reconocen herederos de la politización

1848 es, volver a politizar. Hay que adaptar la politización a nuestra era, a nuestros medios y a nuestra situación. El Artista Politizado hoy debe emprender la reflexión de cómo llevar la política a la sociedad de masas para dar la chispa que inicie la reconstrucción del sujeto histórico. Sólo así dará su ayuda para poner en marcha el inicio de la transición a una sociedad mejor.

Bibliografía:

- Benjamin W. (1989). *Discursos Interrumpidos I: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Comeron, O. (2007). *Arte y Postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Editorial Trama.
- Debord, G. (2006). *La sociedad del espectáculo*. Rosario: Kolectivo Editorial "Último Recurso".
- Debord, G. y Wolman, G. G. (1998). *Métodos de tergiversación*. (Trad. Industrias Mikuerpo) Madrid: Acción directa en el arte y la cultura. (Trabajo original publicado en 1956).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la Filosofía?*. (trad. T. Kauf). Barcelona: Anagrama.
- Marx, K. y Engels, F. (1961). *Manifiesto del Partido Comunista*. Santiago de Chile: Editorial Centro Gráfico Limitada.
- De Micheli, M. (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Editorial Alianza Forma.
- Hernández, M. A. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad*. "Colección Arte Público & Fotografía". Madrid: Editorial Ayuntamiento de Alcobendas.
- Flusser V. (2001). *Una Filosofía en la Fotografía*. (Trad. T. Schilling) Madrid: Editorial Síntesis S.A.