

EDUARDO

Diseño: cuerpo y espíritu

HERRERA FERNÁNDEZ

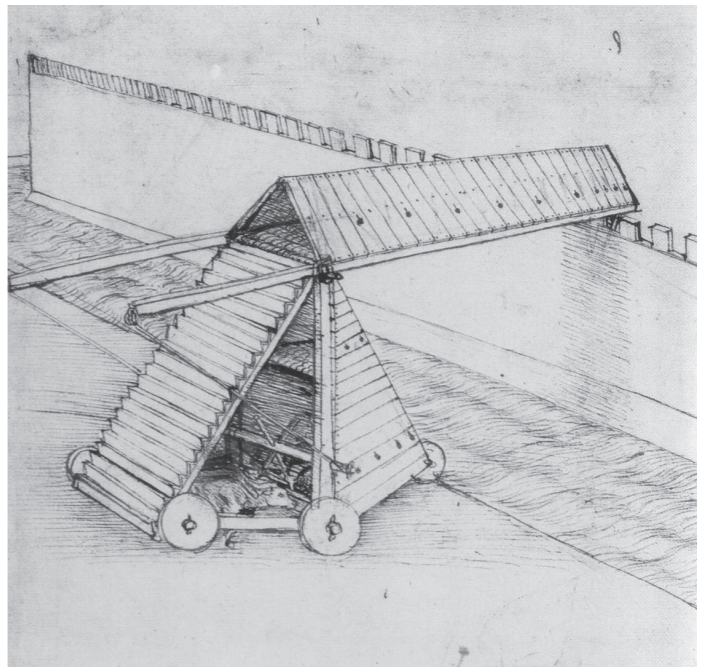
Es innegable que a lo largo de toda su historia el Diseño ha mantenido una relación de amor y odio con el Arte. Y esto aún hoy en día se puede comprobar y experimentar desde un sentimiento característico de *déjà vu* —cuando no de aburrimiento—, en los diferentes ámbitos donde el Diseño puede intervenir, ya sean centros educativos, exposiciones, críticos, vendedores y consumidores, o efectivamente también entre diseñadores y artistas. No hay congreso, conferencia, publicación... sobre el Diseño en el que no surja, irremediabilmente, la cuestión de su vinculación con el Arte.

Una de las razones fundamentales de este debate es la sensación de una consideración del Diseño en algo así como un «hijo del Arte», bien porque una buena parte de la formación de los diseñadores se ha realizado en escuelas de Arte, o bien porque muchos diseñadores practican regularmente ambas actividades. Bajo estas premisas se entiende mejor por qué el Diseño, para su definición, haya tenido tradicionalmente que diferenciarse del Arte, construyendo su identidad por comparación y negación. Este aspecto no es sino una confirmación más de que la exaltación de los opuestos es, ante todo, la búsqueda desesperada de autonomía.

Por otra parte, es lógico que en esta cuestión que se plantea sea difícil que se vislumbre su fin, y menos para llegar a una conclusión

satisfactoria para todos, dependiendo de los diferentes contextos en los que se debata. Evidentemente, la relación Arte / Diseño parece que sigue necesitando de «necesarias aclaraciones innecesarias». Y como siempre en estos casos, comenzaremos con una disquisición histórica más sobre algunos hechos fundamentales que han conducido a una concepción distanciada, cuando no irreconciliable, entre el Arte y el Diseño. Desde esta consideración podemos encontrar en la Edad Media cómo el vocablo latino «ars» traducía el concepto griego de «*téchne*», conservando el significado original de una forma de aprendizaje especializado, un hacer con conocimiento propio del intelecto práctico del «saber hacer» que operaba en el oficio del constructor de objetos o «*artiflex*», manteniendo la unidad entre «belleza» y «utilidad» en su «arte mecánico». Será decididamente en los finales del Renacimiento cuando se inicie un proceso de «fragmentación moderna» que tenderá a separar «mente» y «cuerpo» y que acompañará en primer lugar a la pintura y luego a la escultura, para agruparlas con las artes liberales —intelectuales— y separadas de las artes mecánicas —manuales—. Tengamos en cuenta que un objeto como «La Gioconda» no era un «cuadro» en el sentido que hoy podemos reconocer, sino un retrato encargado por un funcionario florentino para preservar el recuerdo de su esposa, tal y como era costumbre en la era pre fotográfica.

FIG. 1
Leonardo da Vinci era considerado por algunos letrados humanistas como un trabajador del arte mecánico; un arte —con minúscula— mucho más dilatado de lo que hoy en día podemos reconocer a través del término Bellas Artes, y en donde se conjugaba una expresión primordial de la belleza —Gioconda— con concreciones esenciales de una utilidad práctica —proyectos de máquinas de guerra—. El valor artístico dependía de otras utilidades primarias del objeto, con las cuales aparecía unido.



Esta segregación afectó al concepto de «belleza pura» de las artes mecánicas considerándolas desde entonces como predominantemente «utilitarias» y con una consideración de la belleza como «aplicada» o adherida a las producciones de uso práctico. Evidentemente, la estética —término acuñado por primera vez durante el período de la Ilustración— no contemplará en sus inicios lo vinculante de lo-ético «*utile*», lo-bueno «*bonum*» o lo verdadero «*verum*» con lo-bello, adherente u anexo «*aptum*». Si en la Edad Media se tendía a la identificación en los objetos de uso entre «*aptum*» y «*utile*», resultado de la ecuación «*decorum*» y «*bonum*», esta consideración de lo-bello y lo-útil se disgregará con el nuevo pensamiento moderno, coexistiendo de forma desintegrada en los objetos de uso, irreconciliables ontológicamente. Como podemos apreciar, los orígenes de la relación Arte / Diseño es una polémica que viene de lejos y que, como ya se ha apuntado, parece ser una cuestión permanente.

Para comenzar a entender el desencuentro del Arte con la función utilitaria podríamos reflexionar sobre cómo «el Arte se le escapó a la industria», siendo para ello pertinente remontarnos a la Revolución Industrial, un momento clave en el que actuará todo un conglomerado de factores económicos, sociales, ideológicos y estéticos que provocarán un cambio histórico en la esencia del Arte y en el carácter fundamental de su utilitarismo.

Será en esta etapa de supremacía de los procesos industriales donde debemos asentar los orígenes inmediatos de la disciplina proyectual del Diseño, tal y como hoy en día podemos reconocer, y cuando los conceptos de «arte puro» y «arte aplicado» se fragmentarán filosóficamente con Immanuel Kant, el cual disociará el arte puro de la belleza adherente, aquella belleza anexa o aplicada a los objetos de la producción material. Según esta idea los elementos del arte puro serían evaluados por juicios estéticos puros, formales o genuinos, un juicio no basado en el «fin» de las formas —satisfacción desinteresada—; y las producciones del arte aplicado serían valoradas desde juicios estéticos aplicados, empíricos o materiales. Ligándose a este discurso filosófico aún hoy en día es latente la atribución de lo-bello a las capacidades reflexivas de carácter «subjetivo» —no lógico—, en tanto que lo-útil será asociado a capacidades reflexivas supeditadas a la objetividad y lógica.

Hasta este momento los objetos construidos para la adaptación artificial al entorno, además de estar vinculados de modo estrecho con sus productores y consumidores, habían sido estéticos en el sentido de que el ser humano siempre deseó que estos objetos, a la vez que útiles, resultaran agradables, cercanos y sorprendentes. En estos casos el artesano siempre era un artista y el artista era siempre un artesano. No existía distinción

alguna entre ambos términos. Artesanos eran los pintores, los escultores o los arquitectos, tanto como los forjadores, los carpinteros o los armeros. Las diferencias eran sólo técnicas: unos se especializaban en una cosa y otros en otra; unos se dedicaban a retratar, otros a esculpir, otros a construir muebles, otros a crear armas... La jerarquización de quienes hoy llamamos artistas es el resultado histórico de un complejo proceso de emancipación del Arte cuyo resultado derivará hacia una actividad autónoma en sí misma, cuyo valor comenzará a medirse por la categoría de lo-bello y cuyas funciones comenzarán entonces a ser creadoras y expresivas en primera instancia, ya que estarán dirigidas exclusivamente a la sensibilidad de los receptores. El Arte se segregará como acción independiente de los fines utilitarios, convirtiéndose en una actividad centrada en la creación de imágenes «artísticas», valiosas por ellas mismas, de «estructuras inútiles» —tal y como las denominó Maiakovsky—, aptas para cumplir en exclusividad una función espiritual. Evidentemente, esto no quiere decir que el Arte como actividad autosuficiente no signifique que se convirtiera en algo inútil, sino que su actividad se circunscribió a funciones artísticas, como vía para satisfacer un «interés desinteresado»; una «finalidad sin fin» en palabras de Kant.

A partir de la Revolución Industrial irán desapareciendo las «artes». La industrialización suponía un destino amenazador incluso para aquellas artes que empleaban el pincel, el óleo y el lienzo, a pesar de que ya hubieran comenzado desde el Renacimiento a guardar las distancias, poniendo una mayúscula o adjetivos jerárquicos a su actividad: las «Artes» o las «Bellas Artes». El mayor peligro radicaba en el desarrollo de tecnologías que podían suplir algunas funciones ancestrales de las «Artes» con mayúscula. Ocurrió, por ejemplo, con la fotografía, que dejaba fuera de competencia a la pintura en la tarea de ofrecer una ilusión de la realidad, y que además llevaba ventaja por su capacidad de reproducción, rapidez, bajo costo y poder de veracidad documental. Ante esto, las «Artes» reaccionaron, no sólo proclamando su artesanidad más tradicional, sino exagerando su sentido individual e irreplicable, frente al anonimato uniforme de la fabricación en serie. Las «Artes» se salvaban ofreciendo un producto nuevo: la «Obra» en calidad de mensaje sensible «artístico» de exclusiva función en el dominio de la conciencia. Es decir, por ejemplo, un «cuadro» en vez de un retrato. A partir de ahora el artista ya sólo producirá Arte —producción subjetiva imposible de industrializar— mientras que el artesano hará muebles, zapatos... —productos industrializables—. A partir de este momento el mito de artista se apoyará en términos como genio, inspiración, libertad, iluminación... Esta divinización de las características y posibilidades exclusivas y excluyentes del Arte planteará la insubordinación de todo condicionante y constricción utilitaria.

Esta contradicción entre Arte y utilitarismo manifestó un último efecto negativo, que se mantiene hasta nuestros días: las confusiones originadas entre las categorías de Arte y Diseño. Por un lado existe el planteamiento de que el «Arte» sólo radica en la propia actividad artística; por lo tanto, los objetos utilitarios sólo pueden obtener esteticidad pidiéndola a las formas y métodos acuñados por las «Bellas Artes».

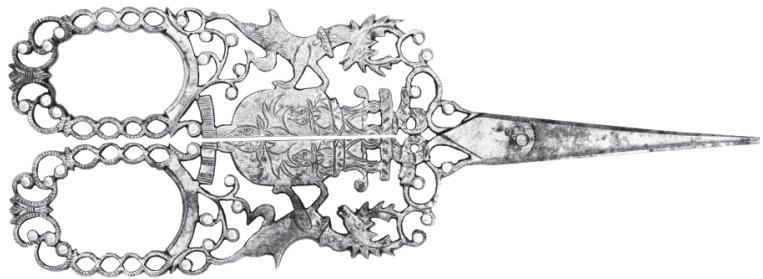


FIG. 2

Tijeras de acero realizadas por G. Wilkinson y presentadas en la Gran Exposición de 1851 en Londres —*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*—. Los fabricantes que participaban en la Exposición, ansiosos por satisfacer las elevadas aspiraciones artísticas de los promotores, no repararon en medios para conseguir diseños calificables de «fabricación artística».

Así, tradicionalmente, la ornamentación aplicaba la belleza al producto funcional recubriendo su estructura con formas «artísticas». Estos principios deben entenderse como el caos natural de los inicios sincréticos de todo fenómeno, pero que engendró ideas perniciosas que se han mantenido durante mucho tiempo, y se han arrastrado hasta el presente.

A principios del siglo *xx*, cuando los movimientos artísticos de vanguardia planteaban llevar el Arte a la Industria no se referían a este tipo de adición «cosmética», sino a una dimensión artística interna de la producción industrial, es decir, al Diseño. La nueva actividad artística no podía limitarse a «añadir arte» a los objetos técnicos preexistentes: en su totalidad, el objeto técnico era un problema de creación cultural mucho más complejo [Maldonado, 1977:137]. En esta época de vanguardias los términos «arte» y «artístico» eran usados simultáneamente para el Arte y para el Diseño, así como para categorizar los juicios sobre el valor cultural de los productos. El Arte era asociado con la nueva actividad, y esto conducía, en un extremo, a plantear su sustitución por lo que hoy llamamos Diseño; y en el otro, a su extensión a la esfera de la industria. En un caso el Diseño mataba al Arte, en el opuesto ampliaba al máximo su dominio. En definitiva, los resultados prácticos de ambas posiciones resultaban muy próximos.

Todavía hoy en día es reiterativa la negativa a aceptar la relación Arte / Diseño en el discurso de muchos diseñadores de nuestro panorama profesional. Esta relación, obvia en los albores de la disciplina, se reitera hoy con gran énfasis en el diseño contemporáneo y posmoderno, opuesto al ideal de la modernidad, cuyos preceptos aún hoy en día se manifiestan solapadamente en la resistencia. Así, podemos constatar cómo existen diseñadores que se consideran artistas, otros, técnicos; los primeros estiman que el Diseño es una actividad «creadora», los segundos que es de perfil tecnológico. Aunque esta contraposición tiene su origen en el énfasis puesto, ya en la dimensión estética, ya en la dimensión constructivo-funcional de la actividad, no cabe duda que también refleja el desenfoque histórico que estamos revisando.

Las ambigüedades que han dado origen a estos equívocos descansan no sólo en el desdibujo de las diferencias entre Arte y Diseño sino en la indefinición de las categorías de lo estético y de lo artístico. Sólo la demarcación de estas categorías puede permitirnos un claro deslinde teórico entre ambas actividades estéticas.



FIG. 3

Una escultura de Alberto Giacometti, un exprimidor de Philippe Stark, una torre de Santiago Calatrava y una flor pueden tener en común la facultad de parecernos bellos, pero sólo la primera, por su propia definición, reúne el conjunto de factores que identifican a lo artístico, de los cuales el estético es sólo uno. Desde el punto de vista de su capacidad para hacernos sentir la belleza, el exprimidor, el puente y la flor serán únicamente estéticos. Lo artístico incluye lo estético, sin limitarse a él, pero a su vez lo estético no es exclusivo del Arte. No hay razón alguna para denominar Arte a la creación de esteticidad. Sería un uso anticuado del término que cargaría con todas las indefiniciones de su etapa larvaria.

Del mismo modo que el Arte engloba distintos aspectos y funciones además del estético, el Diseño es también una actividad múltiple que abarca lo funcional, lo tecnológico, lo económico y otros ingredientes combinados con el estético. La confusión que lleva a forzar el adjetivo «artístico» para aplicarlo a objetos que no son Arte, quedaría bien aclarada si introdujésemos el concepto de lo «diseñístico» —evidentemente este término lo aplicamos circunstancialmente—, aplicable a los productos del Diseño y a sus valores específicos, resultado de la buena integración de todos sus ingredientes. El nuevo concepto reflejaría las particularidades del Diseño como actividad diferenciada del Arte y de la simple construcción utilitaria —ahora estaríamos hablando de la ingeniería o de la artesanía—. El solo enunciado de lo artístico y lo «diseñístico» bastaría para resaltar a las claras las diferencias entre Arte y Diseño, y lo absurdo de aplicar términos tan específicos como arte y artístico a la proyección de bienes utilitarios, sin que su abandono implique una jerarquización del Arte por encima del Diseño y sí una precisión esencial.

En otro orden de consideraciones, la falta de voluntad estética consciente, que no suele manifestarse en la esfera de los bienes de uso, se presenta todavía en la de los instrumentos de trabajo y los medios de producción, pues se piensa erróneamente si vale la pena considerar los aspectos estéticos en todos los productos de la sociedad, o pueden dejarse de atender algunos objetos cuya definición es fundamentalmente técnica o ingenieril. Es la vieja idea de que la maquinaria no pertenece al dominio de lo estético. Idea reaccionaria y «aristocratizante», pues implica un desprecio hacia la labor productiva y su ambiente, considerados impropios para la belleza, que se reserva para otros territorios de la vida —el del consumismo, fundamentalmente—. Un orden de pensamiento de línea próxima tiende a considerar la belleza en el Diseño como la pureza en la expresión de su función práctica. Es la exageración del recurrente aserto de Louis Henri Sullivan «la forma sigue a la función», divisa del funcionalismo extremista. Pero hemos de considerar que, evidentemente, la eficacia funcional no es directamente la causa de la belleza. Hasta Le Corbusier manifestó explícitamente que «cuando una cosa responde a una necesidad no por eso es bella».

Por supuesto, el valor estético de un objeto industrial está condicionado por su finalidad y su construcción. En este sentido, puede ser definido como una «manifestación de la función» cuyo criterio es la perfección. Pero no se limita a esto la función propia del valor estético del Diseño. Incluye también los productos de la producción material en el sistema de la cultura y se forma bajo su influencia. El valor estético de un objeto no es sólo manifestación de una perfección funcional, sino expresión también

del ideal socio-estético, independiente respecto de la función instrumental y factor activo en el proceso de construcción.

Arte y Diseño se asemejan en que ambos tienen, entre sus objetivos, la construcción de objetos bellos y provistos de cierto simbolismo. El artefacto artístico, no obstante su materialidad, actuará más en el plano de la conciencia que en el del ser, en la cultura espiritual más que en la cultura material, ya que supone ser el condensador de cierta relación espiritual entre los seres humanos y entre éstos y la realidad. Por el contrario, los productos diseñados —les habíamos denominado provisionalmente «diseñísticos»— pertenecen más al ámbito del ser que al de la conciencia, son cultura corporal más que cultura espiritual, pues están ante todo destinados a una función en la vida material.

Pero el Arte no es conciencia «pura», en «espíritu», como la filosofía. Al constituir una manifestación sensible de la idea, necesita existir en artefactos que posibiliten su percepción a través de los sentidos, siendo estos artefactos sólo «objetos materiales sensibles», destinados a funcionar «espiritualmente» en el dominio de la conciencia, pues son sólo «portadores materiales del contenido artístico» aunque el Arte no exista fuera de ellos. Por otro lado, la importancia material del Diseño no significa que esta disciplina no trabaje también en la esfera de la conciencia, al ser portador de valores estéticos, contenidos simbólicos y estructuras significantes. Si el Arte posee una presencia corporal que ejecuta una acción espiritual la presencia corporal del Diseño le sirve para una acción material y espiritual simultánea. De ahí que pueda considerarse al Diseño como el espacio de creación donde más directamente se enlazan la cultura corporal y la cultura espiritual.

Existen individuos artífices de edificios, puentes o signos tipográficos que gustan de llamarse artistas, pues el nombre tiene connotaciones de *status* que los distinguen de sus colegas que «simplemente» hacen casas para vivir, puentes para cruzar y letras para leer. Y sería correcta la denominación en el contenido original de la palabra artista, que era sinónimo de artesano estético, y connotaba habilidad y sensibilidad de cualquier tipo, pero no en su significado actual, que denota una actividad muy particular cuyas funciones expresivas, cognoscitivas, ideológicas, comunicativas..., no pueden realizarse de cuerpo entero, por ejemplo, en un puente. No hay arquitectos artistas, ni ingenieros artistas, ni diseñadores artistas. Lo que se intenta afirmar es la presencia de valores estéticos en la producción de arquitectos, ingenieros y diseñadores, y esto se expresa abusando del término «artista» por un mecanismo de mimetismo visual, en virtud de la importancia de lo estético en el Arte, una actividad cuya autonomía estuvo dada, entre otras cosas, por la

progresiva independencia de lo estético de todo fin utilitario. El triunfo en nuestra cultura de la percepción estética sobre los cometidos utilitarios es el resultado de un proceso gradual, no exento de avances y retrocesos.

Hablar de «construcción artística» refiriéndose al Diseño y de «artistas constructores» en relación a los diseñadores sólo indica que no se ha reconocido la especificidad de esta disciplina. Así, el calificativo de «Arte aplicado» para definir al Diseño puede considerarse hasta una mera caricatura surgida de la necesidad de contrastar lo artístico» y lo «no artístico»; parece connotar la idea de que el Arte está en algún lugar divino, pretendiendo aplicarse como un bautismo salvador a las estructuras utilitarias, condenadas por su pecado original, «por la impureza» de su no pertenencia a las «Artes puras».

En relación a esta cuestión, es pertinente señalar una situación actual —en la que puede involucrarse también el debate Arte / Diseño—, que obedece más bien a requerimientos de las inevitables cuestiones del *marketing* y es la cuestión de la desaforada demanda de «artisticidad» a algunos diseñadores como política de muchas empresas importantes y que ha generado la nueva figura del diseñador autor, ese profesional «con firma». En este caso, el hecho de firmar no se refiere sólo a una cuestión de reconocimiento de autoría sino al sentido social de valor añadido. Este es uno de los aspectos que ha generado que a nivel cotidiano, el neologismo «de diseño» ha surgido en nuestra sociedad como un referente real en el lenguaje común para definir esos objetos «útiles pero no tanto y no sólo». Un ejemplo ilustrativo que puede hacerse extensible a la cultura sobre el Diseño de una gran parte del entramado empresarial y social que nos rodea es la consideración del director de la empresa Pyrex sobre las características distinguidas y diferenciadas por él en la producción industrial: *un producto tiene dos cualidades: un valor de utilidad, producto de la ciencia, y un valor de satisfacción creado por el Arte y el Diseño*. Una objeción ante esta afirmación: lo propio del Diseño es precisamente unir ambos valores y encontrar su correspondencia en una síntesis única.

En la relación Arte / Diseño parece que va a seguir presentándose un panorama difuso. Lo que sí parece que está claro es que hoy en día el Diseño no necesita del recurso al Arte para legitimarse. Sin embargo, es necesario reconocer que al Diseño le ha costado mucho tiempo hacerse con unos lenguajes teóricos y formales propios y que éstos, en buena parte, provienen del Arte. Las relaciones con éste han sido y son, por tanto, muy estrechas; tanto que a veces se confunden.

En definitiva, y tal y como planteó Gerardo Mosquera 1989:69]: *Ni arte ni construcción irresponsable, olvidada del espíritu: diseño*.



FIG. 4

De hecho, cuando nos enfrentamos al trabajo de algunos diseñadores muchas veces no sabemos delimitar categorías de Arte o Diseño en su trabajo dado el grado de autoexpresión y de experimentación formal que aportan, costando asignarles el calificativo de diseñadores ateniéndonos a lo que han sido tradicionalmente algunos de los atributos de definición del Diseño: rigor, objetividad, funcionalidad, eficiencia, racionalidad, neutralidad...

Lámpara de Gaetano Pesce / Sacacorchos de Alessandro Mendini / Sofá de Gunnar Andersen.

Cartel de Stefan Sagmeister / Doble página de Stephen Farrell.

Bibliografía

- Aicher, Otl, *EL MUNDO COMO PROYECTO*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- Bonsiepe, Gui, *DEL OBJETO A LA INTERFASE. MUTACIONES DEL DISEÑO*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1999.
- Bürdek, Bernhard, *HISTORIA, TEORÍA Y PRÁCTICA DEL DISEÑO INDUSTRIAL*, Gustavo Gili, 1994.
- Calvera, Anna (ed.), *ARTE ¿? DISEÑO*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Maldonado, Tomás, *VANGUARDIA Y RACIONALIDAD: ARTÍCULOS, ENSAYOS Y OTROS ESCRITOS, 1946-1975*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Morris, William, *ESCRITOS SOBRE ARTE, DISEÑO Y POLÍTICA*, Doble J, S.L.U., Sevilla, 2005.

Mosquera, Gerardo, *ARTE Y DISEÑO: PROBLEMAS EN TORNO A SU DEFINICIÓN CULTURAL*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1989.

Munari, Bruno, *EL ARTE COMO OFICIO*, Idea Books, Barcelona, 2005.

Pelta, Raquel, «¿Arte igual a Diseño igual a Arte...?» artículo en *GRRR* N.º 7, ACTAR, Barcelona.

Rubert de Ventós, Xabier, *DICCIONARIO CRÍTICO DE CIENCIAS SOCIALES*, Tomo IV, Ed. Plaza y Valdés, Madrid, 2009.