

Diseño mono o plurifuncional

CALVERA, ANNA (ed.):

De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño,
Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Ante todo hay que advertir que, aunque el libro de referencia y las consideraciones siguientes tratan nominalmente de diseño, la oportunidad de traer a esta revista un debate sobre la estética se basa en que este debate alcanza también a la publicidad: no sólo en cuanto que, como forma comunicativa, es una de las manifestaciones del diseño, sino porque también la publicidad se halla con relativa frecuencia en el centro de los polémicos discursos que giran en torno al «arte de nuestro tiempo», al «arte en la era de la reproductibilidad técnica», a la «estetización de la sociedad», a la «alta y baja cultura» o a la «estética de la mercancía».

A algunos les podría parecer que hablar de arte o estética en relación con el diseño son cuestiones parciales, bizantinas o superadas. Pero en realidad se pretende dirigir la atención hacia el diseño mismo, a sus implicaciones, desviaciones, perversiones, o mixtificaciones ideológicas. Más aún: se intenta tratar más del mundo actual que del diseño propiamente dicho. Esperando que tratar sobre nuestro mundo no parezca algo banal.

Este comentario no se corresponde exactamente con el género *reseña*. En primer lugar, porque no trata la totalidad del libro propuesto, sino que se refiere en particular a lo que se entiende como texto principal: la introducción de Anna Calvera, la editora, quien, como es lógico, plantea un marco teórico de partida y una visión de conjunto de los resultados. Y en segundo lugar, porque más allá de la mera reseña se analizan algunas de las propuestas planteadas por la autora y se esbozan algunas alternativas, lo que acercaría estas líneas al género del artículo.

Por segunda vez Anna Calvera convoca a una selección de autores para tratar un tema tan caro a ella y tan interesante como el de las relaciones entre arte, estética y diseño. En la anterior ocasión, con *Arte ¿? Diseño*³, proponía a cada colaborador una especulación acerca de las fronteras de ambos espacios, y ya en él se advertían las disfunciones argumentales provocadas por la indiferenciación de arte y estética. En este último libro propone un acercamiento a la especificidad estética del diseño a partir de textos de algún filósofo elegido por cada colaborador.

El texto en cuestión es, por tanto, un texto de tipo introductorio, cuyos principales méritos considerados aquí son las interesantes cuestiones de debate que suscita, ya que las deseables conclusiones habrían de llegar tras una persecución más sistemática del tema y un conveniente diálogo con otras propuestas. Las siguientes líneas pretenden dar cuenta precisamente de algunas de esas cuestiones suscitadas por el texto.

³ CALVERA, A., ed. (2003): *Arte ¿? Diseño*, Barcelona, Gustavo Gili.

La estética específica

El texto de Calvera («Introducción. Materiales para una estética del diseño») toma como arranque la Ley 20/2003, de 7 de julio, de Protección Jurídica del Diseño Industrial. Sin embargo, aunque este punto de vista pragmático sea interesante, esta ley sólo pretende proporcionar un procedimiento burocrático y operativo, más que definir el diseño, si bien es claro que sólo lo contempla desde la perspectiva estética. Pero este arranque parece condicionar metodológicamente el discurso, llevándolo no sólo hacia la búsqueda de una estética propia del diseño, sino finalmente hacia el diseño entendido como determinado y definido por la estética, proposición que no hay que dar por supuesta sino que más bien habría que demostrar. Para que el tipo de estética propuesto cumpliera todas las funciones productivas, y sobre todo morales, que se le atribuyen, sería necesario entender la estética desde un punto de vista antropológico y radical, algo que sólo se apunta al final del texto, pero que no queda desarrollado. Desde ese último lugar, ya de cierto nivel epistemológico (pero entonces también desde otros de semejante nivel), sí se podría quizá elaborar un discurso completo sobre el diseño, pero que consecuentemente haría prescindible parte del discurso anterior.

Dicho discurso parece tener dos puntos fuertes. En el primero se va definiendo, bajo cierta tutoría del arte –lo que posiblemente sesgue el problema–, «una» estética del diseño entendida de «una» determinada manera, al parecer clásica o, si se quiere, incluso moderna. En el segundo punto parece tenderse no ya a una definición de la estética del diseño sino a una definición del diseño mismo como estética.

Frente a ello cabría considerar algunas posiciones distintas.

En primer lugar, considerando la estética de manera amplia (tanto como facultad apreciativa del sujeto, cuanto como elementos configurativos del objeto), quizás no sea necesaria una estética específica del diseño, sino que se podría admitir una sola estética, tanto para el arte como para el diseño, por citar sólo los términos ahora en juego. Esta posibilidad aparece cuando la estética es entendida no como componente definitorio y distintivo sino sólo como función, tal y como luego se verá. La supuesta exigencia de dos estéticas parece depender de la constante comparación con el arte, comparación que además induciría a pensar que la diferencia entre diseño y arte sería sólo de tipo estético. Es decir, que el arte y el diseño se diferenciarían por una estética específica, y eso prescribiría tanto el objeto formal como una heurística del diseño. La cosa se complicaría aún más si se hiciese intervenir no sólo la estética «clásica» sino también la antiestética, la estética negativa, o la anestética, entre otras posibilidades.

En cuanto a la reducción de la misión del diseño a su función estética, aun admitiendo el hipotético caso de potencial renovador (utópico) desde ese reducido territorio, también parece requerir explicaciones, no sólo de su poca eficacia histórica, sino de las razones, ventajas o interés actual (y para quién) en reducirlo sólo a esa función.

El modelo lingüístico alternativo

Entre otras posibles, se pueden proponer al menos dos vías más sencillas de obviar ciertos problemas que estos planteamientos parecen generar.

En primer lugar se trataría de adoptar el modelo del lenguaje o de la comunicación, a través de la definición de sus funciones. El diseño, aun tras el postestructuralismo, aún podría ser entendido útil y básicamente como el lenguaje, con sus ya tópicas seis funciones, o siete según algunos: fática (o de contacto), expresiva (o emotiva e incluso en cierto modo ilocucional), referencial (o de contenido, determinado por la situación interpretante), estética o poética (o de formalización), conativa (o intencional), metalingüística (o autorreferencial), y espectacular (o consciencia de la escena y del interlocutor). En lo que respecta a la función estética, objeto central del libro y de este comentario, también ha sido denominada función poética, lo cual obedece a que el mensaje puede ser considerado desde el que lo construye (*poíesis*) o desde el que lo recibe o percibe (*áísis*), y esto puede tener derivaciones interesantes.

Aunque el modelo parezca algo abstracto y «funcionalista» (pero ciertamente en otro sentido del que el término es empleado, entre otros lugares, en la historia de la arquitectura o del diseño), su aplicación al diseño tiene algunas ventajas y elude algunas incoherencias. Por ejemplo –probablemente la principal de todas–, atribuye al diseño más funciones que la estética, y esto tiene comprensibles e importantes consecuencias. La reducción del diseño a la estética priva al diseño de otras funciones a las que por la estética no se tiene acceso (salvo la hipótesis equivalente de lo que se podría llamar «estética radical», no desarrollable en este momento). Desde este punto de vista definir el diseño por la estética sería sólo una figura retórica, definir el todo por la parte. Por el contrario la estética no sería sino una función entre otras, y aplicable tanto al diseño y al arte como a otros sistemas organizados como lenguaje. De ahí se deduciría que no se precisa más que una estética, y que ningún lenguaje se diferencia por ella sino por el uso que de ella hace, uso que reside en gran parte precisamente en su relación con las otras funciones.

Ese uso viene determinado ante todo por la jerarquía establecida para las funciones: a veces primaria la referencial y otras la estética, por ejemplo. A este respecto es muy conveniente señalar que ni la estética ni el esquema funcional pueden terminar en sí mismos como sistema explicativo. Lo verdaderamente relevante sería cómo o quién establece esas prioridades, acción que por supuesto es irresoluble: no sólo desde la sola estética sino desde el resto de funciones por separado, por lo que se rebasaría el mero esquema funcional para trasladarnos al axiológico y al sociopolítico. La teoría del lenguaje se debe continuar en una teoría del texto, que necesariamente remitiría a su extratexto y sucesivos interpretantes, con lo que enlazaría con los discursos dominantes dentro de los cuales se desarrollan las funciones del diseño. Algo a lo que desde la reducción del diseño a la función estética parece más difícil acceder.

Tras esa jerarquización, el uso estaría también por otro lado definido por las diferentes características, no sólo del diseño en su conjunto funcional, sino de la estética en sí misma (clásica, convencional, consoladora, decorativa, barroca, feísta, sublime, grotesca, minimalista, antiestética, conceptual, negativa... o como se quiera segmentar su campo semántico –algo que sí sería de utilidad para lo que aquí se trata–), y por su oportunidad y adecuación a la situación concreta (lo que conectaría con la teoría del gusto y de sus génesis, más allá del posible esencialismo implícito en las anteriores clases de estética). Oportunidad y adecuación no juzgables tampoco desde dentro

del diseño, sino desde las preguntas y la crítica ejercidas sobre cada una de sus funciones.

Tanto la determinación de las prioridades funcionales como el origen de las diferentes apreciaciones estéticas conectarían el diseño con su entorno social, más allá de las voluntades particulares y de los actos individuales de diseño.

En segundo lugar, y en consecuencia con lo anterior, se trataría de la adopción de una sola estética, configurada además como término de una operación y no como principio. La adopción de la estética en cuanto función sugiere ante todo un planteamiento genérico y de clase superior a las diversas estéticas particulares. Tiene la ventaja de no entrar ya en competencia ni con el arte, ni con la naturaleza (otro objeto más de apreciación estética, pero no artística –y no es el momento de discutir los límites o no entre naturaleza y cultura–). La estética única y genérica, no reducida ya a ser función determinante y específica de una práctica concreta, proporciona también la ventaja de que el diseño ya no tiene que buscar una estética «específica» que lo redima de cierta apesadumbrada conciencia que constantemente parece detectarse en el fondo de discursos reducidos a ella: la sensación de tener que realizar una misión epistemológica, moral o social también «específicas», a las que repetidamente se constata no poder acceder sólo desde la estética. Esta constante nostalgia parece provenir, no precisamente de la impotencia de la estética, sino de su autonomización, de haber renunciado de entrada a su condición de dependencia de otras funciones y de su jerarquización, sobre todo a su desconexión de la función referencial, que es la vía que vincula al lenguaje –y al diseño– con el mundo (para lo cual se puede dejar también de lado la discusión de si se trata del mundo natural o del mundo construido como lenguaje). La posible adjetivación de una estética como liberadora y otra como decadente (implícita al parecer en la pregunta sobre la estética llamada específica: «¿se puede aplicar siempre a todo tipo de diseño?»), debería trasladarse al proyecto referencial, lo que conferiría ya un matiz político, de actuación en la *pólis*. No sería un problema de una estética particular, sino de «la» estética como función entre otras funciones que la codeterminan. No existe una estética en sí, desligada de su origen. Esto supondría comprender ciertas categorías enfrentadas, como las de descripción y génesis, utilizadas por Kaplan o Michael Baldwin, Mel Ramsdem y Charles Harrison (Art&Language), por ejemplo. El carácter genético de un producto estaría determinado por la cadena causal que conduce a su producción. Y la historia genética de un producto determinaría sus rasgos estéticos, y no al revés. Toda formulación estética sería por tanto dependiente y no autónoma, con lo que el diseño no obtendría de una estética específica su autonomía, sino precisamente su aislamiento.

Crítica del modelo estético-utópico

Insistiendo en lo anterior, llama la atención observar cómo cierto «malestar en el diseño» lleva a buscar una salida digna desde la estética, en dos direcciones un tanto contrapuestas. Por un lado, tal vez pensando que lo pasado ha sido una equivocación, ya que no ha dado el fruto esperado, se tiende a interpretar como pautas ciertos signos presentes, sea la ley (como la citada al comienzo de estas líneas), sea el mercado de

hecho. Y por otro parece recuperarse una estética con ciertos matices utópicos, que habría de dar la réplica a las críticas que hace tiempo ya pusieron el dedo en la llaga y que sin embargo parecen ser objeto de una peculiar lectura negativa. Entre esas críticas habría que remitirse, en primer lugar, a la de Marx como el primer definidor de dos posturas sociopolíticas (referenciales) de las que derivarían las posturas estéticas subsiguientes. Él fue quien estigmatizó el primer socialismo utópico, en cuyo seno tuvo lugar una interpretación estética que –al menos desde ciertos análisis– pronto se manifestó inútil e inoperante para un proyecto distinto de sociedad. Baste recordar a Ruskin y a Morris (y su *pentimento* de última hora) –y Calvera se ha dedicado en otro trabajo a este personaje–, pero también las vicisitudes de la Bauhaus, que tuvieron como tema de fondo la lucha entre la postura estetizante y la referencial, como también ocurrió de un modo casi paralelo con el Vhutemas. Asimismo quizás convenga recordar concretamente la posición y el trabajo de Tatlin y otros constructivistas. Tras Marx, fueron Benjamín, Haug o Baudrillard, entre otros, quienes realizaron fecundas reflexiones sobre el diseño y su función estética, o más bien sobre la función de la estética del diseño. Por eso causa cierta extrañeza leer que «*la práctica del diseño se encuentra todavía carente de una reflexión que se ocupe de comprender y de explicar en qué consiste su actividad como práctica estética...*». Es cierto que se podría decir que estos autores no se han ocupado de la estética del diseño tal como parece plantearse en el artículo objeto de este comentario, pero es probable que quepa la interpretación de que precisamente no lo han hecho porque no han pretendido ese punto de vista. No se han ocupado del diseño como práctica estética (sino como otro tipo de práctica) porque no lo han entendido de manera reductiva y lo han considerado en todas sus funciones, incluso cuando hablaban de estética. Baudrillard llega incluso a expresarlo de modo radical, al advertir de la condena del diseño a la servidumbre, pues toda su funcionalidad está al servicio del sistema funcional en el que está integrado.

Realmente resulta también algo curioso el tratamiento que parece darse a Haug (al que también parece apuntarse Campi, aún con mayor empeño, en su reciente *La idea y la materia*⁴). Este autor aparecería como poco menos que culpable de haber condenado a la supuesta estética del diseño a la imposibilidad de ser otra cosa que estética de la mercancía. Posiblemente se hace una lectura no muy pertinente, de carácter esencialista, según la cual Haug estaría «definiendo» la estética propia del diseño (al igual que cuando parece ser entendido como quien defiende que la falta de autenticidad provendría de la fabricación por la máquina). Pero también se puede leer a Haug como quien, desde una perspectiva histórica, no estaría haciendo sino constatar la deriva que esa función ha experimentado cuando el único gestor de esa función, y sobre todo de la función referencial, ha sido el mercado. No es Haug quien degrada la estética, sino el mercado (o al menos un determinado mercado). Resumiendo: las críticas de Marx y de Haug parecen dar en la línea de flotación de una concepción estética del diseño, y puede que sea ahí mismo donde en todo caso habría que contraargüir si se quisiera sacar a flote la que aquí se ha llamado «posición reductiva». Por el contrario,

⁴ CAMPI, I. (2007): *La idea y la materia*, Barcelona, Gustavo Gili.

parece difícil evitar el hecho de la inseparabilidad de las funciones, y complicada la posibilidad de considerar la función estética como definidora, ella sola, del diseño y de su quehacer, por más que la burocracia trate sólo de ese aspecto formalizador. Intentar generar una dimensión utópica desde la función estética podría interpretarse incluso como un acto reflejo para recuperarla de quienes la han reducido a estética de la mercancía, pero un acto con pocas posibilidades, según la crítica aludida. Haug denunciaba el reduccionismo estético, viendo toda otra operación (incluso quizás la utópica) como colaboracionismo, anticipándose además mucho a Carmagnola y su «giro estético».

Conviene precisar que, tanto en la mayor parte del texto de Calvera como en las anteriores críticas, parece que el referente principal es lo que llamamos diseño industrial. Pero el diseño gráfico plantea problemas quizás más complicados, sobre todo cuando se tiene en cuenta la publicidad. Sin embargo, el análisis de Haug sería aplicable a ambos: la estética de la mercancía (diseño industrial) se legitimaría en el plano de la estética simbólica (diseño gráfico).

Un tipo semejante de lectura en cierto modo «heterodoxa» parece percibirse cuando se habla de cumplimiento de la aspiración de Ulm, ahora que el diseño —se dice— se incluye ya en el proyecto. Hoy el diseño se integra desde el comienzo en la estrategia del *marketing*, pero seguramente hay que precisar que se incluye precisamente y en gran medida como estética de la mercancía (viniendo finalmente a estar de acuerdo con el análisis de Haug), prescindiendo del resto de funciones, que se han evacuado hacia decisiones reservadas a los poderes fácticos, en los cuales no parece residir precisamente la participación ciudadana en una democracia real. Lo cual pondría definitivamente en crisis todo proyecto utópico del diseño y toda pretensión de función social distinta de la predeterminada desde un espacio exterior al diseño, sobre todo entendido de forma reductiva. Es decir, que en realidad se trataría de un éxito del sistema de mercado, pero no precisamente del diseño; o sólo el éxito de una manera de entender el diseño, pero no de otras opciones posibles de configuración de la sociedad, habitualmente reducidas al silencio o a la ignorancia. El problema ya no sería la estética sino quién quiere que el problema sea sólo la estética.

Reinterpretación de la historia desde la estética

Alguna consecuencia del marco teórico explorado por Calvera va más allá del intento de definir la estética del diseño, y se proyecta en una relectura histórica del diseño desde el prisma estético, pues parece aceptarse para el diseño un «*dictado fundacional, a saber, contribuir activamente y hacerse cargo de la mejora estética del mundo*», afirmando también que «*la antigua utopía del diseño fue de naturaleza estética*». Estas afirmaciones son tan contundentes como interesantes, como todas las relecturas que cambian los paradigmas, pero parecerían exigir una argumentación específica más amplia y convincente. En consecuencia con esas afirmaciones, se propone una interpretación en clave estética, tanto para el movimiento de las Artes y Oficios, Mies, la Buena Forma, el diseño italiano tras la II Guerra, como para incluso el funcionalismo. Pero cuesta admitir que con esa reinterpretación se agote el mapa

conceptual del diseño. El diseño, como todo objeto material de discurso, puede desdoblarse en diversos objetos formales, y la estética pudiera ser uno de ellos, pero en esa dispersión formal puede existir un peligro de ausencia referencial: que el diseño pueda ser cualquier cosa, algo que ya está ocurriendo hoy.

Reencuentro con el modelo referencial

Tras un largo periplo por los vericuetos de la estética, al final la autora recae en el hecho de que, para que la estética sea algo definitorio de una actividad a la que se pretende adjudicar un valor utópico, no en el sentido de «ingenuo» atacado por Marx —sin que esto suponga admitir que su versión «científica» sea cierta—, sino en el de «verdad prematura», que diría Lamartine, ha de ser entendida de manera radical, de modo que prefigure todas las consecuencias de su acción y genere fuerza y medios para ella. Así parece entenderse cuando se dice que «*habría que ver si la posibilidad de innovación real no depende precisamente de la posibilidad del diseño para apoyarse en esa densidad estética [se refiere a la propia del arte] de los objetos prosaicos*». Si hubiera acuerdo sobre ese contenido utópico, realmente daría lo mismo comenzar por cualquier definición o función del diseño, pues toda diversidad sería simplemente terminológica, o, a lo sumo, metodológica. Pero habría que asegurarse realmente de los contenidos adjudicados a la estética como «*un factor de humanización importantísimo*», y ello impondría un análisis y una crítica que recaería de nuevo en las diversas funciones y en las conexiones del diseño con el mundo de su tiempo.

Cuando se concluye que se trata de «*comprender cómo a través del diseño, de su uso, consumo y producción se puede seguir contribuyendo a la producción y la experimentación de sentido allá donde interviene conscientemente*», parece detectarse también una consciencia que iría más allá del largo discurso mantenido anteriormente, y sobre todo más allá del primer apoyo tomado en la ley. Al final el texto aparece como un largo rodeo preocupado en principio por una diferenciación indigenista, pero a cuyo término se ha advertido que imponía tal desvinculación de la realidad sociopolítica (llamada también aquí referencial), que ha habido que reencontrarla a través de la utopía. Por eso en estas líneas se ha querido insistir en las dificultades de este modelo.

Javier González Solas