



CINCO MIRADAS
SOBRE EL DISEÑO

Javier González Solas (editor)

EDICIÓN INTERACTIVA

El circuito del diseño

Javier González Solas
Universidad Complutense

Frente a posiciones voluntaristas y poco fundamentadas, partimos del supuesto de que el diseño no ha existido siempre, como no han existido siempre la sociedad industrial y la sociedad de masas. Esto quiere decir que el hecho o la profesión del diseño son muy jóvenes. Se podría decir que le faltan aún diez años para cumplir un siglo, si tomamos como referencia mnemotécnica las fechas de la creación de la Bauhaus, en 1919, o del Vhutemas, en 1920.

Esta juventud trae al menos dos consecuencias que tienen que ver con el sentido de estas Jornadas. La primera consiste en que la consolidación del diseño es aún precaria, como se intentará ver a través del recorrido por lo que se ha llamado “el circuito del diseño”. Esta falta de solidez es por otro lado una oportunidad de poder aún darle forma, de influir en su rumbo. En esto quiere comprometerse una reflexión entre la Profesión y la Universidad. Habitualmente los profesionales parecen sometidos a la presión del mercado, “sin casi margen de maniobra”, como dice Foster en *Diseño y delito*¹, y, lo que es más peligroso, sin una mínima dedicación a la reflexión. La Universidad, por su parte, también está –últimamente más que nunca– presionada por horizontes similares, pero además, por su frecuente dedicación a los largos plazos, a veces deja de prestar atención a necesidades inmediatas. De modo que, el uno por el otro, el diseño parece bastante desasistido de reflexión. Estas Jornadas pretenden ser una plataforma para esa reflexión conjunta que haga madurar la profesión y sus prácticas.

La segunda consecuencia de la juventud del diseño es un interés permanente por definirse. A pesar de que muchos pretenden obviar este tema, bien por irrelevante, bien (según ellos) por superado, casi todos los debates (cuando existen) sobre cualquier aspecto del diseño tropieza con lo que Wittgenstein² llamaría “malentendidos del lenguaje”, procedentes las más de las veces del contenido que adscribe al término diseño. En vistas a esta situación se pretende abordar una forma de definición del diseño cuya trascendencia, como se verá, va más allá de la mera pertinencia lingüística o de especulaciones narcisistas.

LAS DEFINICIONES DEL DISEÑO

Probablemente pueden ser abordadas desde muchos ángulos y establecer variados modelos. Aquí se proponen cuatro formas de definición, que, en cierto modo, reflejan la historia del pensamiento en general, aunque sólo la última expuesta será objeto de desarrollo dentro del tema de estas Jornadas.

1. La primera forma de definición podría ser llamada esencialista, y trae aromas de la primera filosofía y de la metafísica. Los diseñadores, en general, tienden a este tipo de definición, que por otro lado con frecuencia se vierte en forma de autoexpresión personal, juego de palabras o agudezas retóricas. Es fácil de entender que sea la que más conflictos de entendimiento genera. Por poner un ejemplo: la definición del diseño como interfaz, aunque una de las más aceptables, difícilmente es entendida ni de la misma manera ni de manera inmediata, necesitando, por lo general –como todas las definiciones esencialistas–, largos desarrollos explicativos.

2. Un segundo tipo de definiciones pueden ser las analíticas o las descriptivas, menos sintéticas pero más accesibles. En ese sentido se puede decir, también por ejemplo, que el diseño es una actividad que tiene varias notas, o que para entenderlo se debería atender a varios aspectos: referirlo a una época concreta en lugar de a toda la historia de la humanidad; diferenciarlo de otras actividades como el arte, la artesanía, la ingeniería, o la invención; entenderlo dentro de un amplio espectro de funciones en lugar de una sola función; remitirlo al previo análisis de las necesidades; una perspectiva formal más que material (en el sentido filosófico de estos términos); una distinción entre diseño y diseñadores; etc.

3. Avanzando en complejidad se podría situar la definición histórica, para algunos incluso historicista, aunque lo principal de su sentido como definición estribaría en una lectura de la generación y evolución del concepto de diseño en la historia, lo que supondría lo opuesto a las definiciones esencialistas, ya que se abordaría como respuesta de una actividad a diversas situaciones coyunturales. El análisis histórico podría suponer también una forma de lectura de la historia no acumulativa sino ensayística, es decir, bajo la identificación de conceptos siempre presentes y en relación dialéctica con los hechos³.

4. Por fin se llegaría al extremo opuesto de las definiciones esencialistas, que sería el análisis de la realidad empírica, de la que, por inducción o inferencia, se accedería a un resultado fáctico. En este entorno se situaría la definición de tipo institucional, que se aborda a lo largo de los sectores analizados por los distintos ponentes.

En cualquier caso no hay posiciones puras sin transiciones entre modelos de definición. A este respecto conviene resaltar que el mismo Danto, que habla del “mundo del arte” en 1964⁴, origen de la teoría institucionalista de Dickie, es tachado de esencialista por Tilghman⁵, sobre todo desde su idea de la “transfiguración”, aunque él siempre ha sido considerado como un filósofo analítico⁶. Por el contrario Tilghman se sitúa también en las posiciones analíticas pragmáticas, pues refiriéndose al posible hegelianismo de Danto con su “ver como”⁷ (tesis de la *transfiguración*), habla de “contextos de uso”, con lo que remite al ascendiente social del lenguaje y de su formación.

Habría que advertir sobre una nueva forma de esencialismo encubierto bajo capa de análisis y de empirismo, y es el que procede a establecer los datos constatados como norma, o la observación como prescripción. Algo tiene que ver esta postura con la naturalización como operación ideológica, descrita por Barthes⁸, y una muestra de ello es la descarada dogmatización de las llamadas tendencias (del mercado, por supuesto) como norma y guía de toda actuación en todos los campos, y muy directamente en el del diseño. Esta actuación no deja de ser una forma de sofisma en el que se pretende legitimar una realidad empírica preconstruida.

Se ha identificado la analítica con posiciones metacríticas, y es precisamente lo que aquí se intenta: sobrepasar los límites de lo anecdótico y coyuntural para trascender los hechos hacia una síntesis definitoria de la situación, frente a la que tomar posturas afirmativas o correctoras, con lo que enlazaremos la fenomenología con la hermenéutica.

LA DEFINICIÓN INSTITUCIONALISTA

La definición del diseño no es un hecho más sin trascendencia. Afecta a las prácticas y a su justificación. Aunque a algunos pudiera parecerles literatura innecesaria, el hecho de plantearlo aquí pretende también hacer de la propuesta institucionalista, no una simple opinión, o una formalización conceptual más o menos estetizante, sino una base para discutir las prácticas con algún fundamento, más allá de lo meramente anecdótico. Por esta razón se insistirá en su origen y vigencia, aportando argumentos tanto de autoridad como de lógica formal y pragmática. Conviene insistir en los antecedentes y la vigencia intelectual de la teoría institucionalista en arte, pues es el modelo en que se va a sustentar la propuesta del “circuito del diseño”, y punto de vista desde el que se intentan desarrollar estas Jornadas.

Los primeros antecedentes de la propuesta institucionalista parecen tener sus raíces en la eclosión de las ciencias positivas que generan reflejos en la ciencias humanas, y que, bajo el modelo de lo físico, hacen surgir en el siglo XIX, de la mano de Comp-

te o Fechner, tanto la sociología como la psicología experimental. Estas nuevas perspectivas originan una dispersión de los sistemas deductivos y especulativos en pro de los análisis empíricos. Esto hace que nos encontremos, como se ha señalado, en el extremo opuesto a las aproximaciones esencialistas, que sin embargo siguen produciéndose en formas de prolongación de las teorías del genio o en la *Einführung* (empatía compartida o comunicada a los objetos).

Hoy día esta corriente se continúa en modelos de tipo positivista y pragmático, propios de la filosofía norteamericana. Si las tres primeras definiciones comentadas podrían situarse en el entorno de la tradición llamada moderna, ésta podría calificarse de sensibilidad postmoderna, hablando siempre a nivel de pensamiento filosófico o sociológico, no a nivel del postmodernismo vulgarizado.

Las posiciones modernas siempre están rodeadas de argumentaciones derivadas de principios previos o de tomas de posiciones. La “condición postmoderna”⁹ puede resumirse –en la senda del intersubjetivismo kantiano– en un abandono a nuestros recursos dialógicos, a una sustitución de la verdad por la certeza, por la verosimilitud o por el funcionamiento. Son los procedimientos humanos analizados y contrastados los que definen la entidad de cada tipo de acción. Esto supone sin embargo una confianza en la naturaleza y la conducta humanas, a la manera de las propuestas de Habermas centradas en la comunicación¹⁰. Si se tiene en cuenta que este modelo supone la supresión de las hegemonías de lenguajes e ideologías dominantes, para algunos el postmodernismo sería una de las versiones más depuradas de la democracia.

LA PROPUESTA INSTITUCIONALISTA

Descendiendo de los detalles académicos, que intentan fundamentar nuestro tema desde un marco teórico, conviene centrarse en la descripción de la teoría institucionalista. Se trataría de una forma de construcción social del diseño.

Ante todo hay que señalar que esta teoría procede del entorno del arte, y parece adecuada no sólo por el supuesto mayor conocimiento popular de ese entorno, sino por su mayor proximidad al diseño que otros campos. Aunque su método sería aplicable a otras muchas profesiones.

La teoría institucionalista es una teoría contextual. Una de las definiciones, con aspecto esencialista, por lo sintética, pero que, por el contrario, podría ser vista como extremadamente relativista, es la siguiente: “arte es lo que decimos que es arte”. El problema está en el desarrollo de la desinencia /mos/, que remite a un consenso, a la sociedad, frente a posiciones individuales o solipsistas. Como se ha dicho, se encuentra en la línea de la descripción de la estética y del gusto por Kant, en cuanto remitida no a las subjetividades individuales sino colectivas. El desarrollo del /mos/ se entiende en forma de instituciones. Las instituciones son formaciones de defensa y protección de una sociedad, que cristaliza procedimientos especializados con

misión de permanencia. Se originan en torno a funciones que hay que asegurar para el correcto discurrir de la convivencia y la satisfacción de necesidades. Un conjunto de estas instituciones son lo que Danto consideraba “el mundo del arte”, y que Dickie desarrolló como “el círculo del arte”¹¹. También en el ámbito europeo se ha realizado cierta propuesta de tipo pragmático desde el estudio de la historia realizado por Renato de Fusco. Sin embargo su propuesta, que él llama “quadrifoglio” (trébol de cuatro hojas), conformada por proyecto, producción, venta y consumo, es más bien una estructura lineal y algo reductiva. Pero con éste que él llama “artificio historiográfico”, también renuncia a definiciones de tipo esencialista¹².

Sin embargo Dickie, con *El Círculo del Arte*, replica a los analistas de segunda generación que lo acusan de esencialismo, y elabora una teoría contextual, desde la que expone que el arte es “una cosa del tipo de las que se presentan a un público del mundo del arte”¹³. Especifica lo que Danto llama “condiciones histórico-artísticas”, como “una estructura de personas comprometidas en una práctica desarrollada a lo largo de la historia”. Una de obra de arte, en sentido clasificatorio, estaría caracterizada primero por ser un artefacto, y luego por “una serie de aspectos mediante los cuales se le ha conferido el estatuto de candidato a la apreciación por parte de alguna persona o personas que actúan en nombre de una cierta institución (el mundo del arte)”¹⁴ (Tilghman, p. 106).

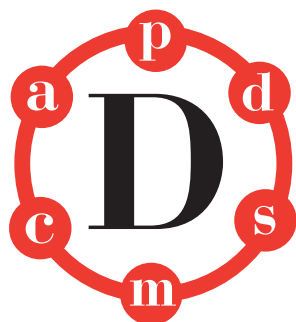
EL CIRCUITO DEL DISEÑO

Sobre el modelo de Dickie se propone aquí el “círculo del diseño”, que pretende expresar tanto el hecho de la circulación interna, del feedback, como el hecho de poder estar cerrado o abierto, cortocircuitado o incompleto.

Se ha tomado como modelo próximo el del arte, no porque se quiera afirmar ningún tipo de conexión con el mismo, sino porque sus instituciones resultan más semejantes a las del diseño que las de otras profesiones (por ejemplo, el tóreo o el fútbol, que tienen circuitos incluso más completos que el diseño, ya que incluyen la crítica y los museos). En todos esos campos se puede hablar de aprendizaje, de práctica o ejercicio, de órganos de difusión, de sanciones o de depósitos ejemplarizantes, todos ellos autocontrolados por medio del juicio sobre cada una de sus partes. Todo el conjunto forma un sistema en el que las partes desempeñan distintas funciones, y el conjunto de las partes forma un todo de algún modo superior a las mismas. Se trata por tanto de una aproximación conscientemente sistémica, estructuralista y funcionalista.

La propuesta de una definición institucional es, aparte de otras utilidades, una vía para compensar la teoría del genio, tan en boga en esta resurrección actual de la empatía o de los modelos románticos. De ese modo se potencia el hecho de que los actores surgen de un caldo de cultivo social, por lo que la crítica se dirige a la génesis más que a los resultados. “Los artistas crean lo que hacen como resultado de su

exposición previa a ejemplos de arte, de su instrucción en las técnicas artísticas o de su trasfondo general de conocimiento del arte¹⁵, lo que sin duda se opone al subjetivismo y el estrellato vigentes en el diseño. La teoría institucional coloca las obras en un marco en que el diseñador crea para un público, cumpliendo “un papel cultural históricamente desarrollado”¹⁶. Esto enlaza con posiciones como las de Bourdieu, para quien el *habitus* es una cristalización de funciones sociales catalizadas por un individuo situado en un lugar productivo determinado¹⁷. Considerando el valor de signo del diseño, (en muchos casos en forma de síntoma), y en lenguaje de Peirce, las instituciones serían *interpretantes* de lo que es diseño y de cómo mirarlo.



El circuito institucional:
Academia, Profesión, Difusión,
Sanciones, Museos, Crítica

LAS INSTITUCIONES DEL DISEÑO

Las instituciones concretas que pueden señalarse en el mundo del arte son: la Academia (subestructura en la que se controlan y transmiten los saberes y las competencias), la Profesión (lugar de las prácticas profesionales, del intercambio comercial, de los usos y consumos), la Difusión (espacio de los intercambios simbólicos, sean informativos o publicitarios: editoriales, revistas y periódicos, eventos, ferias, jornadas...), las sanciones (formaciones en que se discriminan los valores y se crean o manifiestan las diferencias y las excelencias), y los Museos (como sanción terminal, depósitos de la tradición apreciativa y de los modelos a imitar o proseguir). Como institución de control de todo el sistema se encuentra la Crítica, que puede residir en formaciones específicas o encontrarse repartida en cada uno de los otros componentes del circuito.

Si del modelo del arte pasamos al del diseño se podrá apreciar con claridad que la institución de los museos aún no existe, aunque estaría comenzando a apuntar. Otra institución, la enseñanza, está en España en proceso de regularización. Pero sobre todo se puede afirmar que la crítica es inexistente, y ni siquiera parece detectarse

una consciencia de su ausencia. Sin embargo es el motor del circuito, el único medio de control y validación del sistema como útil a la sociedad. Sin ella todo el circuito puede estar viciado. No es difícil apreciar esta carencia en los problemas que surgen en torno a premios o concursos, en los que muchas veces la voz popular funciona como síntoma de una falla estructural o funcional. Tampoco es difícil apreciar que la imagen de la profesión se consolida en exposiciones o premios, cuyos cánones se establecen frecuentemente como metas para la enseñanza, y que ellos mismos serán el criterio de una hipotética museabilidad. Ahora bien, la crítica va algo más allá de la crónica en un periódico (hoy por lo general, cuando existe, unánimemente laudatoria o publicitaria), del eco de sociedad o del columnismo más o menos intrascendente o decididamente transmisor de la corriente principal en boga. La crítica radical puede alcanzar mayor envergadura y autonomía, trascendiendo incluso el espacio indígena y particular del diseño, para alcanzar los niveles de la crítica de la sociedad en su conjunto.

EL ORDEN FUNCIONAL

Volviendo a la cualidad sistémica del circuito, hay que remarcar el hecho de las relaciones funcionales entre elementos y en la función global dentro de todo el sistema social. Hoy parece existir un condicionamiento general del diseño que no puede resolverse dentro del mismo. Se trata de la monofuncionalización del diseño.

Aparece aquí el tema de las funciones, generalmente desfigurado mediante la referencia al funcionalismo. En cuanto “-ismo” este concepto está impregnado de connotaciones o negativas o combativas. Un deficiente análisis histórico parece haber polarizado posiciones que reducen las funciones a una sola (usualmente referida como función de uso) –rápidamente satanizada por causa de ciertos excesos o rigideces dogmáticas–, frente a la función simbólica (casi siempre resumida en la función estética).

Son conocidos los antecedentes lamarckianos (“la forma depende de la función”), casi literalmente enunciados por Louis Sullivan (“la forma sigue a la función”) y ya dogmatizados por Ludwig Mies van der Rohe (“menos es más”). En cada disciplina el funcionalismo se ha manifestado de manera característica, pero siempre bajo una base de organicismo y racionalización. En arquitectura se manifestó bajo las formas de tipificación, modularización y prefabricación. En lingüística remitió a una estructura cuyos elementos estaban relacionados por funciones. En Sociología la sociedad era un conjunto autorregulado con funciones interconectadas. En todas ellas, como en el diseño, se ha producido una reacción frente a la función como único baremo del juicio de los objetos, reacción pendular que coincide sospechosamente con intereses en los que encaja muy bien el extremo contrario, y que se ha querido sintetizar en lo emocional, lo estético, lo simbólico, etc.

Frente a esta situación valdría la pena considerar al menos tres factores casi siempre omitidos en la polarización señalada. El primero es que, frente a ese resumen

bipolar de funciones, existen modelos, como el lingüístico o comunicativo, que describen al menos siete funciones. El segundo es que no se trata de adjudicar un predominio absoluto e indiscriminado a una función sobre otra (una forma de esencialismo), sino de establecer una jerarquía local o coyuntural entre ellas, con relación al hecho de diseño concreto¹⁸. El tercero es que tal jerarquía procede de un análisis de las necesidades generales de la sociedad y de los usos atribuidos a ese acto o hecho de diseño. Y por este medio se accede a la propuesta postmodernista (que no deja de ser moderna) enunciada anteriormente, en la que el diálogo sería el medio de llegar a la solución más adecuada. Diálogo mantenido no sólo sobre las soluciones u objetos finales, sino sobre los orígenes, los medios y los procesos. Sin embargo también se ha advertido que, de hecho, existen poderes fácticos (no democráticos) que manifiestan una hegemonía ideológica que impregna el sistema, resultando no sólo la imposición de una determinada jerarquía de funciones, sino incluso una, única y dominante función para todos los casos de actuación posible. Y es patente que esta circunstancia ha podido darse tanto en el caso del funcionalismo como del postfuncionalismo.

EL COLOR DEL CIRCUITO

Esa función dominante hoy es la estética (llamada de forma imprecisa simbólica). La argumentación de moda supone que la función referencial (traducida habitualmente como función de uso, la que remite a la necesidad) se da por cumplida (hoy los productos son todos iguales, se dice), por lo que todo el esfuerzo se vierte (se ha de invertir, se dice) en la diferenciación, la seducción, los valores emocionales, la personalización. Todo ello entendido como valores simbólicos, frente a la función (o el “funcionalismo”). Sin embargo ese mismo sistema de la moda hace que Saturno devore a sus hijos, y en el afán autosuperador del sofisma, constantemente se inventan modalidades que simulen, en una constante huida hacia adelante, una nueva argumentación más refinada que la anterior. Hoy ya, se dice, ni siquiera se busca el valor simbólico de los objetos, sino éstos se ofrecen como posibilidades de construcción del sujeto, como elementos de constitución de las identidades personales. El sujeto ya no se forma través de elementos sígnicos con valor de cambio simbólico, sino que esos objetos, o sus “marcas”, son su ortopedia ineludible.

Se ha operado, por tanto, una reducción de las funciones a una dominante, la estética, y también la fática, sobre todo en su reformulación como función espectacular¹⁹. Esta reducción de las funciones a la estética ya fue observada por Haug²⁰, según el cual en el sistema de mercado no sólo potencia la estética sino que toda estética se reduce a estética de la mercancía. Algo que se produjo también mediante el proceso de estetización de la sociedad²¹. En ese proceso, ocurrido en la confluencia del sistema de reproducción industrial con la sociedad de masas, se generó un lugar (el diseño) de mayor densidad estética (estadísticamente) que el arte, lo que indujo a algunos a confundirlo con el arte, incluso con el “fin del arte” (otro más, entre los múl-

tiples “finales” anunciados). Pero si esa circunstancia estaba latente desde el origen del diseño, se ha hipertrofiado tras el rechazo de la “función” (de uso). En consecuencia todo el circuito de producción del diseño está teñido hoy por la función estética, hasta el punto de que para algunos el diseño no tiene otra función que la de ser no sólo un valor “añadido” (cosmético), sino casi exclusivamente estético. Como consecuencia, el juicio sobre los objetos del diseño suele ser predominantemente un juicio estético: y no hay más que repasar los criterios de muchos concursos, la selección de sus jurados, la necesaria espectacularidad de las exposiciones, la metodología estética impulsada en la enseñanza, los contenidos atribuidos a la llamada creatividad...

Si el juicio es sólo el estético, está claro que la crítica, como elemento que debería impregnar y cerrar el circuito, sólo se puede ejercer sobre lo estético, lo que indica una carencia radical. Es decir, de vicio de raíz en el sistema del diseño.

En consecuencia, el saneamiento del circuito del diseño pasa por un análisis crítico de cada una de sus instituciones.

En la enseñanza habrá que considerar si realmente existen modelos dispares en el sector privado y en el público o si ambos obedecen a un mismo modelo; si el nivel instrumentalista correspondiente por lo general a los centros de enseñanza privados no universitarios (con una andadura anterior a los públicos) se ha impuesto como modelo también en los niveles universitarios; si realmente desde los niveles universitarios se ejerce una autoridad útil para los problemas prácticos inmediatos; si existe conexión real y fecunda entre los estamentos profesionales y los académicos, o simple yuxtaposición, cuando no confusión, como, por ejemplo, refleja Umberto Eco:

“Excluyendo los casos, poco habituales, en que el artista se ha convertido en teórico (y limitadísimo), transformándose así de objeto a sujeto de estudio, se debería mantener una distinción entre conejillo de indias e investigador... es después el investigador (pronosticando en ausencia de la cobaya) el que tiene que adiestrar a los estudiantes para analizar sus comportamientos... y evitar así el efecto del *fan-ship*... en esos casos (de lo contrario) se corre el riesgo de perder la distancia entre el observador crítico y el objeto de observación”²².

Y, en consecuencia, si la imagen que el segmento de la enseñanza da del diseño se corresponde con lo que deseáramos, o con lo que de manera crítica podríamos llegar a establecer.

En el sector profesional habría que considerar si su estatuto es de cohesión o de dispersión, autónomo, falsamente autónomo o heterónimo; dependiente de las supuestas férreas leyes del mercado o propositivo e inductor de nuevos comportamientos; si la lucha por el estrellato es un sucedáneo de la lucha por su función en la sociedad; si los pequeños grupos de presión llamados asociaciones (tema que se trató en las Primeras Jornadas de Diseño y Comunicación) se plantean políticas reflexivas y correctoras, o simplemente subordinadas a las rutinas ya establecidas, constituyéndose bien en trampolines de las individualidades allí reunidas, en legitimación y potenciación de una situación ya aceptada como natural, o incluso como gestores de intereses ajenos compensables con la gloria mediática o con el aura del “artista”...

Si nos trasladamos al sector de la difusión sería útil plantearse el lugar que el diseño ocupa en los medios de información, considerando no sólo su presencia o ausencia, sino los compañeros de viaje con los que se le sitúa (secciones de economía, cultura o moda); las dependencias o autonomía de las revistas en relación a los poderes sustentadores (publicidad, empresas...), tanto en la selección temática y de objetos reseñables, como en la forma de tratamiento, crítico, expositivo o laudatorio; la producción editorial predominantemente volcada a la recopilación, el archivo de uso, la gratificación autoral, o la autoproducción²³, y la desproporción (casi ausencia) de producción analítica-crítica...

En el campo de las exposiciones convendría dirigir la mirada a la imagen que dan, tanto en su distribución sectorial, como geográfica, como temática; detectar la tónica general entre el didactismo o la celebración fáctica, entre la decoración, el compromiso, la utilidad mercantil, la autopromoción o la información; comprobar los procedimientos de selección, el origen de la iniciativa, los procedimientos de *feedback*; controlar la difusión y el tratamiento en los comunicados y medios de comunicación...

Y otro tanto se puede decir de los premios, pues, como las exposiciones, son una forma de sanción que expresa lo que una situación sociocultural entiende como remarcable y encomiable. Siempre teniendo en cuenta la crítica como sistema regulador de la opinión, o su ausencia (lo más frecuente, como ya se ha indicado), en cuyo caso todo el sistema de sanciones adolecerá probablemente de un único juicio: el emitido desde la apreciación estética, que, como se ha señalado, no sólo es parcial sino interesado, desviante y enmascarador de otras posibles alternativas.

En el supuesto cierre del circuito estarían los depósitos del sistema, los museos, que recibirían, presumiblemente lo que el resto del circuito hubiera ido consignando como remarcable, ejemplificador y protegible. Dado que el circuito se ha visto teñido de un único tipo de juicio, el estético (incluso sin analizar si este mismo juicio fuera experto o competente), y que la ausencia de crítica hace que el circuito arrastre determinaciones no elaboradas por la profesión sino por circuitos ajenos que le fagocitan o que él mimetiza, lo seleccionado podría estar igualmente sesgado, con lo que el circuito se cortocircuitaría por la reducción funcional, por la polarización estética y por la estética de la mercancía. Aparte de este condicionante radical, el hipotético museo del diseño debería plantearse los problemas con que muchos museos ya se encuentra actualmente: el de la acumulación, agudizada en este caso por la inmensa producción en diversos sectores. Ello que llevaría a una reconversión incluso más adecuada al diseño que a otro tipo de museos: el giro del museo de fetiches hacia el modelo de archivo, con modelos constructivos, documentos, periódicos, costes y precios, formas de uso y consumo, etc., algo que sin duda abriría el horizonte de la apreciación estética, individual y relativamente cómoda, hacia otras consideraciones de apreciación más conceptuales y de funciones más plurales.

NOTAS

- ¹ Foster, Hal: *Diseño y delito (y otras diatribas)*, Madrid, Akal, 2004 (2002), p. 17.
- ² Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Tecnos, 2007 (1921).
- ³ "El diseño es un cuento. Cómo nos contamos las historias del diseño", presentado en el IV Simposio de profesores de creatividad publicitaria, Pamplona, 2008. Versión publicada: "La historia como marco. Crítica de las historias del diseño". *Área abierta*, nº 25, 2010 [revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010130001A]. Ver también: KUBLER, George: *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, Nerea, 1988 (Yale, 1966).
- ⁴ Danto, A. C., «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571-584.
- ⁵ TILGHMAN, B. R.: *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*. Intr. Salvador Rubio Marco. Universitat de València, 2005.
- ⁶ DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Barcelona, 1999 (Princeton 1997).
- ⁷ DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós, Barcelona, 2002 (1981).
- ⁸ BARTHES, Roland: *Mythologies*. Eds. du Seuil, 1957.
- ⁹ LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1979.
- ¹⁰ Habermas, Jürgen: *Conciencia moral y acción comunicativa*. Madrid, Trotta, 2008.
- ¹¹ Dickie, George: *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Chicago Spectrum Press, Evanston, 1997. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.
- ¹² FUSCO, Renato de: *Historia del diseño*. Barcelona. Santa & Cole, 2005 (Laterza, 1985).
- ¹³ Dickie, o. c. 99.
- ¹⁴ Tilghman, o. c. 106.
- ¹⁵ Dickie, id. 80.
- ¹⁶ Dickie, id. 96.
- ¹⁷ BOURDIEU, Pierre: *Cuestiones de sociología*. Madrid, Istmo, 2000 (1984), p. 118.
- ¹⁸ Aun dentro de la pragmática heredera de Wittgenstein se distingue el perfeccionamiento de la teoría, desde una primera época (*Tractatus*, 1921)¹⁸, más esencialista y referencialista, hacia una segunda (*Investigaciones*, 1953)¹⁹, más pragmática e interpretantista, y por tanto, más institucionalista, en que el "parecido de familia" es expresado por Danto como "ver como". WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Tecnos, 2007 (1921), y WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 2008 (1953).
- ¹⁹ GREIMAS, A. J.-COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1990 (1979).
- ²⁰ HAUG, Wolfgang Fritz: *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (1980).
- ²¹ González SOLAS, Javier: "Las instituciones frente a la estetización de la sociedad". Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas, 2008 en fase de publicación. Publicado en *Notas sobre*

Diseñ(s)o, todoebook.com/NOTAS-SOBRE-DISEN-S-O-JAVIER-GONZALEZ-SOLAS-JAVIER-GONZALEZ-SOLAS-LibroEbook-0092230001.html.

²² ECO, Umberto: "Universidad y mass media", en *Cuadernos de Información y Comunicación. Cultura de masas*. Vol. 9 2004, p. 156.

²³ GONZÁLEZ SOLAS, Javier: "¿Qué es el diseño? Una aproximación materialista". *IX Foro de Investigación en Comunicación*, Madrid 2007. En *Notas sobre Diseñ(s)o*, cit.