

REBELIÓN DE LOS DISEÑADORES LO ÚTIL Y LO PLACENTERO

María Rosa Palazón Mayoral

Antecedentes

Tomás Maldonado en *Diseño industrial y sociedad* ataca el divorcio de las artes y la vida, el “individualismo aristocrático” y anticomunitario. Como esteta del diseño lo antecedió William Morris, quien fundó la primera casa de decoración con el sugerente nombre de “Obreros de las Bellas Artes” (*Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and Metals*), “que quizás —escribe Ida Rodríguez Prampolini¹— puso la primera piedra del diseño industrial”, que según el crítico argentino “... parte del principio de que todas las formas creadas por el hombre tienen la misma dignidad. El hecho de que alguna forma esté destinada a realizar una función más específicamente artística que otras, no invalida la certeza de este principio”².

Debo mencionar especialmente a la Bauhaus, fundada por Walter Gropius, que propuso la vuelta a las “políticas artesanales” (unión de varios creadores especializados al servicio de la vida diaria en tiempos de la producción en serie). Esta legendaria escuela, haciendo gala de una casi incondicional libertad de experimentación, trató de que sus miembros hicieran propuestas singulares y renovadoras o poéticas (de *poiesis*, creación). Libertad “casi” sin condiciones porque la única que Gropius impuso fue que las obras fueran útiles. Esta posición insinúa que la *poiesis* (A₁) y la técnica, o arte (A₂) en su significado laxo (de *ars*, *artis*), van juntas.

Gracias al esfuerzo de cooperación entre quienes se llamaron “artesanos”: arquitectos, pintores y escultores³, los miembros de la Bauhaus proyectaron diseñar el edificio del futuro, que “subirá algún día hacia el cielo desde las manos de millones de trabajadores como el símbolo de cristal de una nueva fe”⁴. Para el interior de este edificio,

además de cuadros, esculturas y fotografías, diseñaron tejidos, cerámica, tapices, muebles, emplomados, vajillas, baterías de cocina, con un depurado estilo funcional. La Bauhaus hizo suyos los principios de no multiplicar las entidades sin necesidad, y de no fragmentar la praxis artística en compartimientos estancos, sino proyectar mundos bajo el cobijo de la arquitectura. El diseño (concepto polivalente desde el punto de vista de la complejidad estructural y de las funciones de la obra) se extendió como mancha de aceite.

La ascesis y sus excesos

Para el neoplasticismo no median diferencias insalvables entre artes y oficios (*arts and crafts*). Bajo este pensamiento, los arquitectos, urbanistas y demás diseñadores fueron abandonando los juegos formales y la ostentación de planos expresivos típica del barroco. Si la belleza existe —decían—, ha de provenir de formas geométricas elementales y adecuadas a un fin: lo aerodinámico de un avión despierta el gusto, dijeron. Hacia 1930 se generalizó el *International Style*, que glorifica la tecnología para la consecución de un objetivo en detrimento del arte (A₁) y de la sensibilidad o *aisthesis*. El lema del *Style* ha sido que la sintaxis arquitectónica, su *know how*, sólo tiene que revelar la depurada estructura funcional. La tecnología pasó a ser sinónimo de “belleza” creativa. Los inversionistas, ávidos de un máximo rendimiento económico con un mínimo costo, apoyaron los diseños *Style*; la gente también, porque experimentó un arrobamiento por aquella “sinceridad” formal y por el uso de materiales, a la sazón novedosos: plásticos, hules, hormigón armado y vidrio, que garantizan lealtad en la exhibición de mercancías. Estos materiales facilitaron “inverosímiles” distribuciones del espacio: módulos, domos transparentes, estructuras voladas. El capitalismo encontró en el Estilo Internacional arquitectónico y urbanístico la tendencia “comercialmente más perfecta o más perfectamente comercial”⁵, que hizo caso omiso del importante lema de “sol, verde y espacio”. Las casas de “interés social” son “depravantes” y “depravadas”, a juicio

¹ Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, PORMACA, México, 1964, p.62.

² Tomás Maldonado, “Diseño industrial y sociedad” (1949) en *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 38.

³ Véase el manifiesto citado por Rodríguez Prampolini en *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, op. cit., p. 72. Así se concibieron los miembros de la Bauhaus, alegando que un artista sólo es un artesano encumbrado arrogantemente.

⁴ *Ibidem.*, p. 72.

⁵ Tomás Maldonado, “La formación del diseñador en un mundo en cambio” (1966) en *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, op. cit., p. 192.



de muchos de sus usuarios y de quienes las diseñan y construyen. No sólo éstas, el entorno completo está planeado a imagen de los planificadores, del especulador de terrenos, del contratista y de los empresarios. El arquitecto trabaja para quienes no tienen la capacidad económica de elegir quién y de qué modo va a servirles⁶, y para quienes en un lugar como la templada ciudad de México les demandan enormes y lujosos edificios en cuya fachada predomine el vidrio polarizado, y, por lo mismo, en su interior siempre esté prendida la luz y el clima artificial. Los suelos pueden ser de loseta o linóleo gris rata, combinados con paredes blancas y fríos adornos en azul. Cada piso puede subdividirse laberínticamente en alas y módulos reducidísimos. Los empleados reprimen sus deseos de huir del hacinamiento y la despersonalización del espacio, adentrándose en sus labores; pero abundan los roces entre gente acostumbrada a competir por los ascensos y los bonos de productividad.

El diseño es el proyecto de una obra de arte

El diseño es una actividad que se inscribe en una organización específica: los objetos salidos al calor de un empeño socializante de los talleres de Morris y la Bauhaus sólo pudieron ser adquiridos por gente acomodada. Por otro lado, en el mundo contemporáneo, la libertad del usuario es un espejismo, porque si la oferta es amplia, las posibilidades económicas de la mayoría son escasas. Los diseñadores industriales ven supeditadas sus capacidades creativas a la política de ventas y la explotación; deben tomar en cuenta la maquinaria (si inicialmente el producto demanda un instrumento, después el comportamiento operativo determina la expresividad, porque es más fácil renovar los objetos de acuerdo con la posibilidad de las instalaciones industriales, que viceversa), y han de plantearse el aumento en la producción y el “mejoramiento cualitativo” de su diseño, lo cual no significa que gocen de libertad creativa, sino que solucionen problemas⁷, aunque raramente deciden qué problemas han de plantearse⁸. El poder de dominación prefiere a los arquitectos y diseñadores que obedecen los requerimientos que se les imponen. Los sentimientos de frustración que algunos experimentan los acallan mediante la atribución a la tecnología de un valor sagrado.

Conclusión 1. Los diseños arquitectónico e industrial integran ámbitos inscritos en un sistema social que actualmente impide la realización satisfactoria de la libertad creadora, y frecuentemente tampoco satisface las necesidades de los usuarios de las obras diseñadas.

⁶ Cf. Henri Lefebvre, *La revolución urbana*.

⁷ Tomás Maldonado, “El diseñador como solucionador de problemas” (1961) en *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, op. cit., pp. 125-129.

⁸ Tomás Maldonado, “La formación del diseñador en un mundo en cambio” op. cit., p. 189.



Conclusión 2. En la época contemporánea se favorece la tecnología en contra de la creatividad (A_1 y A_2 han sido enfrentados).

Conclusión 3. Las llamadas bellas artes y artesanías hechas a mano gozan de menos restricciones creativas que las actividades artísticas industrializadas.

Las mediaciones y la realización artística

Los tres afamados arquitectos del Modernismo catalán (Josep Puig i Cadafalch, Lluís Domènech i Montaner y particularmente Antoni Gaudí) nos legaron los magníficos edificios del Paseo de Gracia en Barcelona, porque además de sus capacidades técnicas y creadoras, establecieron contacto directo con los usuarios, dialogando sobre modificaciones a partir de planos iniciales. En contraste, ¿estamos seguros de que el Estilo Internacional responde a verdaderas necesidades?

La “Sagrada Familia” demuestra fehacientemente que los procesos creativos se incrementan si el autor está implicado directamente en la realización de sus diseños: Gaudí fue innovando de manera casi ininterrumpida sus proyectos del cuerpo del templo correspondiente al Nacimiento y Gloria, y al Portal, con sus tres puertas (Fe, Esperanza y Caridad). El otro cuerpo, que dejó inconcluso —la Pasión, ahora con esculturas de Gaudí para otras construcciones—, semeja otra iglesia con el sello de su actual constructor. En cuanto a la cabal realización de los diseñadores, cabe repensar los ideales del urbanista holandés Constant Nieuwenhuys de diseñar una “Nueva Babilonia” o “*ciudad de abundancia en la cual nadie será obligado a consumir sus fuerzas y en la cual cada uno*

podrá emplear sus energías en el desarrollo de sus capacidades creadoras”⁹.

Conclusión 4. Las obras de arte no son anticipadas por sus autores, sino que van siendo creadas y recreadas durante su proceso creador. La sublimación de la tecnología puede significar que este proceso se coarte o se interrumpa.

Conclusión 5. El aumento de intermediarios entre diseñadores y quienes han de usar sus productos, acostumbra a coartar la creatividad potencial de los primeros.

Conclusión 6. Decir arte es hablar de una obra. El diseño por sí mismo no es obra, sino su esbozo (quizás excepcionalmente se le atribuya un valor estético como dibujo o como maqueta escultórica).

Conclusión 7. Para que el proceso creativo de los diseñadores no termine en un esbozo o proyecto, tendrían que participar en la realización de su obra. Cuando en 1928 Hannes Meyer asumió la dirección de la Bauhaus, se lamentó de que “*El primitivo frescor y la fuerza inventiva del diseño se van perdiendo cada vez más en esquemas vacíos*”¹⁰. El que la belleza sea una virtud inherente y no adherente a la mera funcionalidad, acabó en un estilo que forma parte de cualquier paisaje urbano del mundo. Según ocurrencia de Venturini, del *less is more* sobrevino el *less is bore*¹¹.

Conclusión 8. Es sabido que las innovaciones artísticas más radicales acostumbran a padecer una etapa inicial de rechazo. Asimismo, los estilos de una corriente o escuela

⁹ Citado por Tomás Maldonado. *Ibidem.*, p. 193.

¹⁰ Cf. Tomás Maldonado, “Diseño industrial y sociedad” (1949), *op. cit.*, p. 72.

¹¹ Cf. Xavier Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974, p. 145.

se vuelven redundantes: no existe una “belleza” inalterable ni normas estilísticas eternas. Al contrario, por ricas y complejas que sean, éstas acaban siendo “artificiosas”; se deterioran y entran en lo obsoleto.

La función estética y las demás funciones en el diseño

Soy consciente de que la función estética no es la única razón del diseño industrial y arquitectónico. Aun en unas ahora inexistentes condiciones favorables a su realización personal, el diseñador tiene que adaptarse a la realidad física y cultural en que está (desde los materiales disponibles en una región, hasta los recónditos secretos adaptativos de las comunidades). Cualquier cambio que haga en una estructura, afectará la función, y viceversa. Ha de tener, asimismo, un manejo tecnológico amplio y adecuado, porque si no domina problemas de esta índole, acabará dominado por éstos: diseñar es decidir; y decidir no se reduce a conjeturar al margen de investigaciones sobre el qué, cómo, dónde, cuándo, por qué y para qué. Reitero que si las artes son una mezcla de innovación juguetona y de técnica, deben lograr que el diseñador se sienta satisfecho también con la “apariencia” o los aspectos estéticos de su labor.

Los útiles pueden ser asumidos como obras de arte. Algunas cosas muestran menor afinidad con las funciones teóricas y prácticas que con la función estética (una sinfonía respecto a un palacio, o una novela respecto a una cafetera). Sin embargo, el diseño es consciente de que la capacidad de gustarnos no excluye y sí implica las otras funciones de la obra. Los diseñadores han de equilibrar los valores de uso (y de cambio) con los artísticos, sin que subestimen o sobrestimen unos u otros: sin que confundan lo servicial con lo ser-vil. Los buenos diseñadores, gracias a sus múltiples y preferenciales decisiones, entregan los mejores resultados posibles y beligerantes frente al intento de homogeneizarnos.

Para Xavier Rubert de Ventós, la idea favorable a la programación técnica es una “lectura fría” o tecnócrata del diseño; la de la no programación técnica, favorable a la mera apariencia artística, es una vanguardista “lectura caliente” y equivocada¹². La deseable es la “lectura templada”, la cual sabe que el ajuste a una sola función limita a la cosa: si un objeto sirve únicamente para algo,

¹² *Ibidem*, p. 28.

¹³ Expuesta por George Mathieu, y analizada por Tomás Maldonado en “Objetos de diseño y objetos de arte” (1963), *op. cit.*, pp. 145-148.

¹⁴ Véase el libro citado de Xavier Rubert de Ventós, p. 139, quien remite al libro de H. Broch *Kitsch. Vanguardia y arte por el arte*. *Kitsch* no significa para este esteta catalán lo “cursi” (traducción literal de esta palabra alemana).

¹⁵ *Ibidem*, p. 168.

¹⁶ Tomás Maldonado, “La formación del diseñador en un mundo en cambio” (1966), *op. cit.*, p. 190.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Tomás Maldonado, “Diagnóstico del diseño” (1967) en *op. cit.*, p. 202.

pronto será sustituido por otro más versátil (los pepsilindros, por ejemplo). Yendo más lejos, diré que la función estética es un valor de uso, entre otros, que satisface necesidades expresivas y deseos (el diseño no se halla libre de connotaciones de esta índole).

Conclusión 9. El ámbito de las artes es la conjunción de técnicas y de una creatividad que despierta reacciones estéticas o sensibles: $A_1 + A_2$.

Conclusión 10. Si se desarrolla el aspecto técnico de un objeto, adaptándolo demasiado a un fin, la pérdida de su versatilidad puede significarle una vida efímera y la incapacidad de ser recreado como arte (excepto considerándolo como un elemento, entre otros, de una obra mayor).

El diseño-antidiseño

Para los nihilistas “arte” es cualquier cosa y ninguna. Sólo los iniciados captan sus intenciones: el hombre de la calle interpreta sus escenografías como una exaltación más del poder de los administradores de museos y galerías. También ha llegado una pintoresca negación de la negación: se exhibe apologeticamente basura industrial. Y como según esta perspectiva no existen artes, sino cosas encumbradas como tales, algunos críticos han reivindicado la televisión comercial y revistas como *Hola* y *Quién*. La filosofía del “diseño del antidiseño”¹³ pone al descubierto la falsificación a que hemos llegado: se encumbra lo que sus autores han copiado de la televisión y los videojuegos. Los diseñadores dependen de las artimañas del mercado, de la explotación y de la enajenación. En la actual sociedad del derroche e indigencia, amnésica del ascetismo funcional, se estimula la compra frenética de bienes. La duración, resistencia y comodidad no están a la orden del día; sí en cambio la adquisición y el desecho. Se produce y consume frenéticamente, cayendo en la destrucción ecológica (lo superficial y efímero se ha llamado *kitsch*¹⁴) y ha sobrevenido el *gadget*, “una ultrafuncionalidad absolutamente inútil”¹⁵.

El diseño y su control

Jamás los diseñadores tuvieron tanto y tan poco que hacer¹⁶. Sufren no poder dar “lo mejor, y no, como es hoy el caso, lo peor de nosotros”¹⁷. La solución, según el crítico argentino, es evitar el despilfarro y controlar el exceso de diseños¹⁸ en pro de los funcionales, expresivos y satisfactorios del gusto libre. ■

María Rosa Palazón Mayor. Doctora en Filosofía, Investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas, Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus libros, cabe citar *Reflexiones sobre estética a partir de André Bretón* (UNAM), *La estética en México. Siglo XX* (FCE-UNAM) y *Antología de la estética en México. Siglo XX* (UNAM). Premio Universidad Nacional 2009 en el área de Investigación en Humanidades.