

¿Arte, estética o ideología?

By Javier González Solas

El diseño parece querer resolver sus contradicciones fuera de sí mismo.

Es curioso el interés que suele suscitar el tema. A pesar de la aparente seguridad de quienes dictaminan que es un tópico pasado, no deja de volver, como todo lo reprimido; y a pesar del sospechoso interés de algunos enterradores no deja de parecer insepultable. Su centralidad parece deberse a que en el fondo se toca una cuestión de identidad, en un momento en que el diseño corre el peligro de que cierta situación hegemónica lo integre y asimile, antes aún de poder alcanzar una madurez capaz de elegir entre la sumisión, la rebeldía o la simple autonomía.

Soy consciente de que el tema merecería un tratamiento más sistemático y de que no diré nada nuevo, pero el diálogo también se basa en matices, y espero aportar alguno.

Pretendo centrarme sólo en tres aspectos: temprar cierto carácter esencialista, inventariar algunos distingos a términos empleados a veces de manera un tanto frontal o monolítica, y sobre todo interrogar sobre la razón del debate mismo. De momento señalaré objeciones y contradicciones causantes de aparentes desacuerdos, dejando los posibles puntos de vista constructivos tal vez para otra ocasión.

Las perspectivas

En la búsqueda de la identidad aludida parece detectarse con frecuencia cierta tendencia de tipo esencialista: de-finir, marcar los límites del diseño o del arte, sea mediante la enumeración de notas propias sea en comparación con diversos campos o disciplinas, cuando no recurriendo a la filología o incluso al diccionario. Aunque no se pueda prescindir de estos apoyos, eso puede llevar a acepciones estáticas y a veces dogmáticas, con poca flexibilidad ante los cambios y poca capacidad de asimilación de sucesos nuevos. También puede acarrear al debate la acusación de tema sobrepasado o *demodé* (sobre todo si se toma la moda como modelo de juicio), ya que estamos en una situación postmoderna, en cierto modo totalizadora, que parece haber desplazado la búsqueda de verdades hacia la de certezas. Pienso que las alternativas de tipo histórico-social son las más útiles en el momento presente.

El análisis histórico («¡Historicemos!»)¹, no la mera descripción, y el diálogo crítico sobre los hechos presentes pueden aportar cierta dosis compensatoria y de serenidad, intentando detectar causas y líneas de fuga más que esencias, sin que se tenga que derivar hacia el relativismo (índice de pereza intelectual), sino hacia un más productivo «relacionismo» a lo Manheim². Pienso que si algo se pudiera aprender del arte actual sería quizás que la propia identidad y su representación habrían de ser vistas más bien como un lugar desde el que

mirar, de carácter político, y no como algo ya dado.

Distinguir no es definir

Para no caer en los wittgensteinianos malentendidos de lenguaje³, convendría considerar, desde un plano fenomenológico, la diversificación de los conceptos relativos al arte y al diseño.

1. Comenzando por el arte, casi siempre se piensa desde el esencialismo clásico, en que se define desde la belleza; muchas veces desde el giro subjetivista e intersubjetivista kantiano hacia la estética o el purovisualismo; pocas desde las posiciones negativistas y resistentes de Adorno; casi nunca desde las variantes no representacionales en que se prescinde de la estética como definitoria; y tampoco desde posiciones positivistas-institucionalistas, claramente antiesencialistas, y que remiten de manera crítica a la génesis y estructura de las prácticas actuales. Hay otras distinciones más elementales, como las de arte genérico (el arte de pintarse los ojos) o específico (las convencionales bellas artes). O las de ciervos-reflejados-en-el-agua-sobre-el-tresillo-de-«eskey» frente al *Piss Christ* de Serrano⁴. Etc. ¿Distinguimos de qué arte hablamos cuando decimos que el diseño es o puede ser arte?
2. Aunque la escasez histórica del diseño no permite abordarlo como el arte —a nivel de grandes periodos—, sí nos permite ya tratarlo en el nivel de la coyuntura, más allá del acontecimiento. ¿Nos referimos a su trayectoria histórica en bloque, como idea inmanente, determinante y esencial? ¿Pensamos en todas las actuaciones del diseño en conjunto o sólo en ciertas actuaciones periféricas, marginales, experimentales o estadísticamente mayoritarias? ¿Nos referimos tal vez al sujeto diseñador o artista, o sólo a sus producciones? ¿Tal vez basamos la indiferenciación en materiales o procesos semejantes o intercambiables? ¿Aceptamos la indiferenciación sectorial, desde la señalética a la publicidad comercial y al *i-Pod*? ¿Propugnamos la asimilación diseño-arte desde el punto de vista institucional o sólo desde el personal? ¿O mezclamos todos estos elementos?
3. En las circunstancias actuales me parece altamente distorsionadora la indiferenciación entre arte y estética. Es frecuente constatar que cuando se dice que el diseño es arte en realidad se está pensando en la estética. Si admitimos que frente al arte bello o estético ha aparecido un arte no bello, antiestético, incluso supuestamente anestético (¿y tal vez an-estésico?) es porque estamos en presencia de una «estética liberada», presente o utilizable tanto en arte o en diseño como en otros espacios. En realidad muchas, si no todas las exigencias de los partidarios de la asimilación del diseño al arte se pueden satisfacer desde la estética.
4. Desde el planteamiento de la estética «liberada» podrían explicarse con cierta facilidad aspectos que se suelen pensar como indiferenciados:
 - por una parte lo que se ha llamado la «estetización de la sociedad». La función estética que antes cumplía el arte ha pasado a ser desempeñada en mayor dimensión (sin hablar de momento de calidad) por otros agentes, fundamentalmente por el diseño, entendido como fenómeno propio de la

sociedad de masas. El arte por su parte ha ido desembarazándose de aquello que no ha estimado como exclusivo (no es el momento de entrar en qué consistiría su exclusividad), pero esa externalización de funciones no permite el pseudobenjaminiano salto lógico de la conversión del diseño en arte.

- Por otra parte, una estética liberada se transforma en una estética funcional. El diseño encajaría perfectamente en el modelo funcionalista de Jakobson y las conocidas funciones del lenguaje. A cada acto de diseño le correspondería una diversa jerarquización de funciones, de modo que en algunos casos la estética podría ser una función muy relevante (pudiendo llegar, como hoy, a la hipertrofia).
5. Otro problema es el difícil⁵ encaje de las estéticas negativas, y menos aún de las no-estéticas. Lo que suele darse en el diseño es una positivación de los factores negativos adornianos o de las estéticas «sucias» mediante su reducción a elementos superficiales y a meros estilemas (Orlan o Nebreda no son Sagmeister)⁶. Se trata de representaciones de representaciones, integrables con facilidad en otros sistemas, principalmente el del mercado, para el que está tipificada la «estética de la mercancía». Y cuando se habla de «diseño conceptual» no parece tratarse sino de una metáfora, o incluso de una banalización mixtificadora con respecto a lo que se entiende como arte del concepto frente al arte del objeto. En general todo se reduce a «estéticas de la identidad».
 6. Parece frecuente también la confusión entre materiales, procesos y fines. El uso del diseño en el arte, o de medios de arte en el diseño, no identifica ni separa necesariamente ambos espacios. Stäck o Fleury⁷ pueden usar el diseño para un arte activista; Pesce, Rashid o Arad⁸ pueden reivindicar el «aura» mediante una producción limitada, «personalizada» o «tuneada»; el arte de Miró puede terminar en un logo; el conceptualismo, y su nutrida descendencia, hace posible que «cualquier cosa pueda ser signo de cualquier cosa», etc. Nada material parece facultar por sí mismo para asimilar arte, diseño, política o consumo. A veces estas confusiones elementales hacen recordar a Monsieur Jourdain⁹. Todavía puede ser útil la clásica distinción entre objeto material y formal-final, y en la vida diaria aún parece sostenible y útil diferenciar una huerta de un jardín.
 7. Hay dificultades también en el eje temporal. Es conocida la argucia de trasladar la argumentación al futuro. Algunos trabajos de diseño, se dice, podrían en el futuro (tras, o a causa de, la pérdida de la función) ser considerados como arte. Pese a su aparente relativismo esta hipótesis depende de una concepción unitaria y homogénea de la historia que supone modos de apreciación permanentes, a tono con las posiciones esencialistas y de querencia dogmática. Por ello se supone que los objetos perdurarían a causa de su valor artístico, cuando quizás cubramos de estética lo que creemos importante. Se confunden los hechos con sus causas, la iconografía con la iconología. En cualquier caso resulta sospechoso el interés por trasladar al futuro una cuestión sólo resoluble en el presente.

8. Hay un aspecto que creo de mayor calado. Se trata de la pretensión vanguardista de trasladar el arte a la vida. Frente a la fácil identificación del diseño con esta postura insembradora, ya a principios del siglo XX se planteaban dos salidas:
- la liquidación (de ascendencia hegeliana) del arte autónomo como algo que la nueva sociedad ya no necesitaba;
 - la fecundación de la vida por el arte mediante su inserción en la producción.

La segunda—la más parecida a la versión actual— no se referiría a un nuevo decorativismo de mayor nivel o más creativo (en lo que finalmente terminó), sino que requería al arte como portador de una visión totalizadora de la vida, a semejanza de la filosofía o de la política. No se trataba de un revisionismo de las formas sino de un cambio de las tipologías de los objetos, predominantemente burgueses, lo que implicaba una nueva cultura a través de una nueva cultura material. La versión actual parece débil («liquida», diría Bauman¹⁰), publicitaria y mixtificadora. Frente a la vanguardista pretensión de sustituir los estilos por la técnica, hoy se pretende atender a «estilos de vida», término acuñado y explotado desde las técnicas de marketing.

Las razones

A pesar de la anterior inmersión en distinciones del tema arte-diseño, creo más importante situar el debate en un panorama más amplio. Se trata de un abordamiento pragmático: qué «hace» en el panorama del diseño la defensa del diseño como arte. ¿Qué interés tiene la distinción o asimilación? ¿Qué consecuencias? ¿Qué interés tiene incluso para quienes dicen que el tema no tiene interés? O —en el mejor estilo de telefilme norteamericano— ¿cuál es el móvil? Como problema de identidad se puede pensar que el diseño está aún (¿o ha regresado?) en una fase de espejo en la que se mira en el arte, en lugar de afrontar valores autónomos, simbólicos y convencionales en la interlocución social. Más aún: quizás haya, desde instancias exteriores a él mismo, un interés por situar el diseño en la dirección del arte, y la eventual aceptación o connivencia por parte del diseño no sería un acto crítico sino simple reflejo de una situación social. Por eso puede ser interpretable como un caso de patente ideología: una naturalización de intereses entendidos como comunes a través de la imposición de un estándar cognitivo hegemónico de ascendente gramsciano¹¹. Y puede que, finalmente, nos encontremos ante un caso típico de planteamiento mítico: una solución sublimada que liquida en superficie contradicciones no resueltas en su propio terreno. Mediante la discusión de la superficie estilística se hurta la discusión sobre lo que atañe a lo inamovible del sistema organizativo-productivo.

¿Tiene algo que ver con todo esto la discusión en torno al tema arte-diseño? Entonces pienso que la discusión no es banal.

Published on 10/09/2007

-
1. Puede ser un grito de guerra frente al ensimismamiento actual. Usado también por Frederic Jameson («Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico») o por Art&Language (*Writings*) en su demanda de un fundamento conceptual y genetista de la interpretación del arte.
 2. Karl Mannheim, en «Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento», establece el término «relacionismo», que, en cuanto conocedor, concreto y situado, podemos oponerlo al «relativismo», indocumentado, escapista o perezoso.
 3. Es sabido que Wittgenstein, al comienzo de su *Tractatus* previene de que la mayor parte de las discusiones y desencuentros intelectuales tienen base en malentendidos de lenguaje. Por eso advierte que de lo que no se puede hablar es mejor callarse.
 4. Alusión a la típica decoración de las «salas de estar» del modelo pequeño burgués, herencia de la migración de la elite hacia territorios de mayor distinción, muy alejado del gusto que habilitaría para la apreciación de las obras de Andrés Serrano, por ejemplo.
 5. Argumentar si es posible no entraría en la finalidad ni el espacio de estas líneas.
 6. David Nebreda, Orlan o Günter Brus, por ejemplo, remiten a lo que se suele entender como accionismo, *body-art...* siempre desde el lado de las estéticas negativas e incluso malditas. Stefan Sagmeister es un diseñador que ha sido portada por haber inscrito, mediante escarificación, los textos de un cartel en su cuerpo, apareciendo él fotografiado como portante del mensaje. En el artículo «[¿Estilistas o diseñadores?](#)» se publica el cartel de Sagmeister.
 7. Ejemplos entre otros posibles, Klaus Staeck puede ser calificado como un notable artista activista que concibe, edita y coloca carteles de contenido socio-político. Silvie Fleury, en la línea de los trabajos sobre el género, propone cuadros según el modelo de las cubiertas de revistas eróticas con protagonistas masculinos. Todo este tema lo he tratado más sistemática y ampliamente en «Algunos tópicos del diseño», en Diseño y comunicación.
 8. Ejemplos de un diseño denominable como de objeto único, o de artesanía industrial sistemáticamente diferenciada, bien mediante variaciones computarizadas o por introducción de la aleatoriedad en el comportamiento de los materiales.
 9. Según Molière, Mr. Jourdain no distinguía la prosa del verso, hasta el punto de sentirse muy gratificado al saber que había practicado siempre una de esas formas expresivas sin saberlo y sin haber estudiado. La diferenciación surge cuando se poseen instrumentos conceptuales de distinción.
 10. Zygmunt Bauman: Modernidad líquida.
 11. Antonio Gramsci, «el marxista de las superestructuras», es conocido por sus aportaciones sobre el intelectual orgánico y sobre el concepto y procesos de implantación de la hegemonía en la sociedad.

FOROALFA

ISSN 1851-5606

<https://foroalfa.org/articulos/arte-estetica-o-ideologia>

