

“El diseño no es arte”

Carolina Short <carol@bigital.com>

<http://bigital.com/>

Este trabajo fue escrito en el mes de junio de 2010 en el marco del seminario “Historiografía de las Artes Visuales” dictado por Sandra Szir en la Maestría en Diseño Comunicacional de la FADU de la Universidad de Buenos Aires.

Abstract

Dentro de los museos de arte es usual ver convivir esculturas grecoromanas con objetos de uso cotidiano de culturas pertenecientes a países de la periferia como podrían ser objetos de los maoríes. Lo mismo que objetos industriales que se transformaron en culturales tales como la vajilla TC100 diseñada por Hans (Nick) Roericht en 1959 o los posters que Rubén Fontana diseñó en la época del Instituto Di Tella que forman parte de la colección permanente del MoMA. Los museos exhiben estos objetos como arte y muchas veces queda de lado el contexto, la función con la que fueron concebidos.

Tomando el artículo “‘El diseño de productos no es arte’ –el aporte de Tomás Maldonado al surgimiento de un nuevo perfil profesional” de Dagmar Rinker se trazan algunos paralelismos con textos de autores pertenecientes a los estudios visuales tales como Keith Moxey o Anna María Guasch. Uno de los puntos en común es la importancia que le dan al contexto poniendo el valor cultural frente al histórico, con una mirada dinámica, rizomática.

Keywords

arte, diseño, educación del diseño, estudios visuales, hfg ulm, Tomás Maldonado



[Atribución – No Comercial – Compartir Obras Derivadas Igual 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/argentina/)

Posiblemente, debido a la noción filosófica de estética heredada de la Ilustración europea, no resulta extraño ver, dentro de museos de arte, convivir esculturas grecorromanas con objetos de uso cotidiano de culturas pertenecientes a países de la periferia como podrían ser objetos de los maoríes neozelandeses. Lo mismo que objetos industriales que se transformaron en culturales tales como la [vajilla TC100](#) diseñada por Hans (Nick) Roericht en 1959 o los posters que Rubén Fontana hizo para el [Instituto Di Tella](#) que son parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa). Los museos exhiben estos objetos como arte y muchas veces queda de lado la función con la que fueron concebidos, y tal como lo expresa Keith Moxey, es curioso como pueden “contribuir a la desestabilización del concepto occidental del arte”.

Este autor afirma que el tomar ciertos artefactos bajo el paraguas del arte no es sólo un asunto institucional o de mercado, sino de sistemas de valores e ideologías. El rol del historiador del arte hoy llama a estar atento a cuestiones de índole social, étnico, de género, etc. La toma de esta posición pone en crisis la teoría estética de la narrativa propia del modernismo artístico.

La intención de este trabajo es trazar algunos paralelismos con la definición del diseño fuera del campo artístico, tomando el artículo «“El diseño de productos no es arte”– El aporte de Tomás Maldonado al surgimiento de un nuevo perfil profesional» de Dagmar Rinker, con textos de autores pertenecientes a los Estudios Visuales tales como Keith Moxey o Anna Maria Guasch, principalmente. Los artículos que se van a trabajar han sido escritos con pocos años de diferencia. Y así como Rinker hace referencia a un discurso del año 1958, Guasch por su parte hace referencia, por momentos, a conceptos de Erwin Panofsky de la misma década.

El texto de Rinker es un rastreo histórico de la escisión que la hfg ulm buscó a fines de los '50 y con el objetivo de reformular su programa de estudios, entre el diseño y el arte. En el mismo habla de cómo definió Tomás Maldonado (en 1958, durante la Exposición Mundial de Bruselas) no sólo los componentes de una formación adecuada en diseño, sino también las tareas y el papel del nuevo tipo de “diseñador de productos”. Veinticinco años después del cierre de la Bauhaus, no se debían seguir los mismos caminos académicos en la hfg ulm. No era una crítica negativa hacia la primera, sino más bien un paso en relación al rol del diseñador en ese momento histórico, en relación con lo que sucedía en ese momento en la industria y en el mercado. Sostenía que era necesario distanciarse de la fase expresionista de

la fundación de la Bauhaus, que tenía sus raíces en el movimiento "Arts & Crafts". Esto implicaba el rechazo a la prioridad del factor estético en el trabajo de diseño. Como dice Maldonado, «si bien la Bauhaus había introducido una categoría nueva y revolucionaria con su "estética racionalista de la producción industrial", ésta última fue vista más tarde como "un problema de forma, que debería ser resuelto artísticamente"».

De otro modo lo expresa Gui Bonsiepe al hablar de las características del diseño. Afirma que los intentos de tratar al diseño como una manipulación del arte deberían hoy ser cuestionados dado que después de 70 años contamos con las herramientas filosóficas que nos permiten distinguir estos dos conceptos. Hace referencia a las nociones de *Zuhandenheit* (disponibilidad) y *Vorhandenheit* (existencia física) de Heidegger. El diseño posee la capacidad de transformar la existencia física de Heidegger en disponibilidad, es una noción constitutiva del diseño y en este aspecto central difiere tanto del arte como de la ciencia, constituyendo un dominio propio (Bonsiepe, 1999).

En relación a la estética, en el campo de los Estudios Visuales, Moxey sugiere que la historia del arte debe dialogar con las disciplinas que van más allá del estudio de objetos visuales con presunción estética; la tendencia actual a considerar la estética como una disciplina que cuenta con cierta flexibilidad trae aparejada una amplitud del campo de la misma. También reafirma su idea citando a García Canclini en una interesante afirmación «las formas artísticas de la cultura de elite –literatura, ópera, música clásica, pintura y escultura– están perdiendo su rango de privilegio a beneficio de las formas de arte industrializadas de los medios de comunicación de masas» y cierra diciendo que la estética pertenece al dominio de todas las actividades culturales. Finalmente, la valoración estética es política cuando las fronteras entre el arte y el no arte son indefinidas, ya que la discusión acerca del valor de los objetos está atada a protocolos preestablecidos.

La tendencia a ver el diseño como arte debía trascender en respuesta a los cambios culturales y a las condiciones económicas, entre otros temas. Para Maldonado, la estética de un objeto constituye meramente un factor entre otros muchos que el diseñador debe manejar, y no es ni el principal ni el predominante, sino que convive con los factores productivos, constructivos, económicos y simbólicos. Hace hincapié en el conocimiento científico aplicado a los campos de la economía, la psicología y la tecnología de producción.

De la misma manera que Maldonado en su discurso de 1958, Anna María Guasch en su artículo «Doce reglas para una Nueva Academia» plantea una búsqueda de autonomía de los Estudios Visuales. Entre sus propuestas se halla el «desplazamiento del término *arte* por la palabra *visual* para perder autorreferencialidad, fundacionalismo y esencialismo a favor del concepto más descualificado de la imagen». Reclama un nuevo estatuto de la visualidad que abandone la propuesta de la Ilustración en donde lo visual se tomaba como inferior. Cita a Barbara Stafford en una remarcable afirmación en relación a como del mismo modo que en la semiótica, el «mundo visto es una vibrante fuente de información» (del mismo modo que Maldonado hace referencia a los factores simbólicos). Este concepto podría acompañarse con el que menciona el cambio del giro lingüístico al de la imagen –propuesto por Mitchell y por Baxandall. En la misma línea, Michael Ann Holly dice que el hombre no vive más en un mundo meramente físico sino simbólico, que el lenguaje, los mitos, el arte, la religión son parte del universo; son una gran variedad de hilos que tejen la enredada red simbólica de la experiencia humana. Citando, más adelante, a Panofsky, declara que los trabajos humanos están sujetos a cambios y decadencias no sólo en un sentido material sino también en el mental. Aunque su existencia persista están en constante peligro de perder significado. Su realidad es simbólica, no física, y esta realidad nunca deja de tener interpretación y reinterpretación. Y es aquí en dónde la gran tarea de la historia comienza... Detrás de esas formas fijas y estáticas, esas manifestaciones petrificadas de la cultura humana, la historia detecta los impulsos dinámicos originales. Es el don de los grandes historiadores el de reducir todos los hechos a su origen, todos los productos a sus procesos, todas las cosas estáticas o las instituciones a sus energías creativas.

Por su parte, Anna Maria Guasch hace también referencia a Panofsky en relación a que éste toma otras teorías tales como la de la filosofía, la óptica, la psicología, etc, convirtiéndolo en un importante referente de la *Cultura Visual*. En el texto mencionado hace referencia a la propuesta de Argan de hablar de Panofsky como el «Saussure de la Historia del Arte». Lo interesante de este último autor es que, confrontado con la tradición, se animó a formular nuevas preguntas y a inventar principios de interpretación noveles. (Michael Ann Holly, 1984).

En este sentido, Maldonado al plantear un nuevo apercebimiento del diseño fuera del ámbito del arte, incorpora en la enseñanza de la hfg ulm materias tales como Semiótica, y con la elección de los profesores invitados, puso a los estudiantes en contacto con el discurso científico y teórico de la época. Así, se dictan seminarios de estudios de

combinatoria y sistemática formal de los productos o investigaciones sobre la complejidad estructural y funcional de los artefactos técnicos, a cargo de profesores como Abraham A. Moles, Charles y Ray Eames, o Horst Rittel.

Otro punto que tienen en común es que tanto Maldonado como Guasch le dan importancia al contexto: de alguna manera optan por lo cultural frente a lo histórico, tienen una mirada no lineal, dinámica. Guasch habla de la nueva «burbuja teórica», de «constelación conceptual», un mundo rizomático de acuerdo a la propuesta de Deleuze y Guattari. Maldonado se refiere al quehacer del diseño como coordinador de requerimientos de distintos especialistas (en relación a la fabricación de ciertos productos por ejemplo) y propone que el diseñador tiene que adquirir conocimientos de distintas áreas que se complementan y relacionan entre sí prácticamente en el mismo nivel. Con esto rompe la estructura lineal de educación de diseñadores proponiendo un modelo de enseñanza integral. Sus ideas se resumen en una referencia que hace a Charles Sanders Peirce «esta es la época de los métodos y una universidad que debe ser el exponente de las condiciones de vida del espíritu humano, debe ser una universidad de los métodos».

Es interesante lo que expresaba Gui Bonsiepe, ex alumno y docente de la hfg, en relación al diseño de comunicación (cuyo programa estaba relacionado al de diseño industrial) que se ha de diferenciar por un lado la función o finalidad del producto y con ella las necesidades del consumidor y por otro lado, la estructura, lo que viene a ser su composición material. Estructura y función, dos conceptos centrales del campo de la semiótica, fueron portadores decisivos de significados en el área del Diseño Visual. Innumerables ejercicios dados en el Curso Básico del Departamento de Comunicación Visual partían del principio, de que diseñar es estructurar y crear orden. (Quijano, 2006)

Max Bill, uno de los fundadores y primer director de la hfg ulm, opinaba que en la era tecnológica, el diseño es un medio para impulsar la cultura. De alguna manera, este modo de pensar impulsó en la Ulm de posguerra la creación de una Escuela de Diseño – y no una escuela de educación política. El programa de la hfg ulm de 1956/1957 para el año académico, explicaba que «toda la actividad estaba orientada a la participación en el desarrollo de una nueva cultura» (Marcela Quijano, 2006). Este planteo es similar al de la necesidad trabajar en una historia de las imágenes en el que sea más importante el significado cultural que el estético. Queda claro que de nada sirve una historia del arte que de cuenta de un registro de obras de alto carácter estético. Es mucho más rico el estudio de

sujetos-objeto –en las palabras de Michael Ann Holly– que se encuentran en grupos de significados culturales y será la tarea del historiador la que descifre un nuevo conocimiento.

Lo que pone en claro, que en el campo del diseño la pertinencia del método puede ser medida por sus resultados. El excesivo énfasis teórico en la metodología, que se dió ocasionalmente en la hfg ulm, no le hizo daño a la institución. Lo demuestran muchos resultados del trabajo realizado por los estudiantes, los profesores y en los grupos de desarrollo, que hoy en día son considerados íconos de la historia del diseño (ver imágenes).

Algunos diseños de la hfg ulm, íconos de la historia del diseño



Equipo de sonido Studio 1, Braun, 1957
Hans Gugelot y Herbert Lindinger



Braun SK 4 (Combinado radio y tocadiscos), 1956
Hans Gugelot y Dieter Rams



HfG-Hocker, 1955
Max Bill, Hans Gugelot, Paul Hildinger



Vajilla apilable TC 100
1959 Hans (Nick) Roericht

Bibliografía

- Gui Bonsiepe. "Un método de cuantificación del orden en el diseño tipográfico", en: "ulm", 21, abril de 1968, p. 25.
- . Del objeto a la interfase – Mutaciones del diseño. Ediciones infinito, Buenos Aires, 1997
- Hatje Cantz. Ulmer modelle modelle nach ulm. ulm school of design 1953-1968, Ostfildern: Editorial Hatje Cantz, 2003.
- Néstor García Canclini. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo, México, 1990
- Anna Maria Guasch. «Doce reglas para una nueva academia» en Estudios visuales : la epistemología de la visualidad en la era de la globalización, coord. José Luis Brea, Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- Michael Ann Holly. Panofsky and the Foundations of Art History, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Keith Moxey. «Estética de la cultura visual en el momento de la globalización» Estudios visuales : la epistemología de la visualidad en la era de la globalización, coord. José Luis Brea, Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- Erwin Panofsky. El significado en las artes visuales, Madrid, Alianza, 1979.
- Marcela Quijano. «¿Será el camino la meta?» en Modelos de ulm - modelos post-ulm hochschule für gestaltung ulm 1953-1968. (Catálogo de la exposición conmemorativa de los 50 años de la fundación de la HfG), 2006.
- Dagmar Rinker. «"El diseño de productos no es arte" – El aporte de Tomás Maldonado al surgimiento de un nuevo perfil profesional» en Modelos de ulm - modelos post-ulm hochschule für gestaltung ulm 1953-1968. (Catálogo de la exposición conmemorativa de los 50 años de la fundación de la HfG), 2006.