



D

iseño y artesanía: acerca de
la racionalidad de la técnica

Adolfo León Grisales Vargas
adolfo.grisales@ucaldas.edu.co

Primera versión recibida el 4 de Febrero de 2011,
versión final aprobada el 19 de Marzo de 2011

Resumen:

En este texto abordo la pregunta filosófica por la técnica desde la perspectiva del diseño industrial en relación con la artesanía. Lo que intentaré mostrar es que la técnica moderna no es de suyo más racional que la técnica artesanal, sino que lo que opera allí es una muy diferente idea de racionalidad con implicaciones éticas y políticas decisivas.

Para exponer esta idea voy a presentar un contraste entre los planteamientos de algunos teóricos del diseño, fundamentalmente Gillo Dorfles y Otl Aicher, en quienes parece apenas sutil la diferencia en las maneras que tienen de entender las tareas del diseño, su dimensión técnica y su relación con el arte, pero que en realidad, como intento mostrar, casi se oponen en un punto crucial: el del papel que aun puede jugar la técnica artesanal en relación con el diseño.

Palabras Clave:

Diseño industrial, artesanía, filosofía de la técnica, Gillo Dorfles, Otl Aicher.

Abstract:

In this text I approach the philosophical question for the technique from the perspective of the industrial design in connection with the craft. What I will try to show is that the modern technique is not of his more rational than the handmade technique, but rather what operates there is a very different idea of rationality with decisive ethical and political implications.

To expose this idea I will present a contrast among the positions of some theoretical ones of the design, fundamentally Gillo Dorfles and Otl Aicher in who it seems hardly subtle the difference in the ways that have of understanding the tasks of the design, their technical dimension and their relationship with the art, but that in fact, like intent to show, almost they oppose you in a crucial point: that of the paper that can even play the handmade technique in connection with the design.

Key Words:

Industrial design, craft, philosophy of the technique, Gillo Dorfles, Otl Aicher

Diseño y artesanía: acerca de la racionalidad de la técnica*

Adolfo León Grisales Vargas**
adolfo.grisales@ucaldas.edu.co

Es bien sabido que el diseño industrial sostiene una particular tensión con respecto a la artesanía porque, de un lado, cuando nos remontamos a los inicios modernos del diseño –Ruskin, Morris y la Bauhaus–, lo que se encuentra es que su nacimiento está conectado con una reivindicación de la artesanía, aunque, de otro lado, es por oposición a ella como terminará por definirse. Así, con frecuencia y de un modo elemental se ha definido la artesanía como un modo premoderno de producción de objetos, que se puede calificar de irracional en tanto que no diferencia entre los procesos de diseño y producción, ni entre los factores subjetivos y los objetivos, tampoco descompone analíticamente todas las fases de *producción*, y no es capaz de deslindar los factores puramente funcionales de los estéticos y simbólicos. Y el diseño sería, entonces, la superación de este modo precario e ineficiente de producción.

Sin embargo, cabe preguntar si esta es una manera en realidad adecuada de comprender la artesanía y si la diferencia de ésta con el diseño se explica suficientemente en términos cuantitativos, como si sólo se tratara de mayor o de menor tecnología y racionalidad. Lo que quiero mostrar es que la técnica moderna no es de suyo más racional que la técnica artesanal sino que lo que opera allí es una muy diferente idea de racionalidad con implicaciones éticas y políticas decisivas.

Para exponer esta idea voy a presentar un contraste entre los planteamientos de algunos teóricos del diseño, fundamentalmente Gillo Dorfles y Otl Aicher, en quienes parece apenas sutil la diferencia en las maneras que tienen de entender las tareas del diseño, su dimensión técnica y su relación con el arte,

pero que en realidad casi se oponen en un punto crucial: el del papel que aun puede jugar la técnica artesanal en relación con el diseño.

Según Dorfles, es “conveniente mantener diferenciado, en el ámbito de la creatividad humana, un sector decididamente racional, científico, basado en nexos causales, y un sector al menos parcialmente irracional, instintivo, casual” (Dorfles, 1972: 233). Al primero pertenecerían la arquitectura y el diseño y al segundo la artesanía y todo lo que por lo general se suele denominar arte. Pero su intención va mucho más allá de establecer una simple delimitación que suprima cualquier interferencia entre diseño y arte; en tal sentido no pretende sólo decir que el diseño no es arte o que la técnica no es arte, sino que quiere entender al diseño como la forma del arte que corresponde a nuestros días, un arte que ha superado definitivamente su fase artesanal, su arcaica dimensión simbólica e irracional.

Mucho de lo que usualmente llamamos arte, como la pintura y la escultura, en tanto que implica fundamentalmente un trabajo manual, lo entiende como una especie de artesanía, como una actividad irracional, cuya única justificación todavía en nuestros días sería de tipo terapéutico o pedagógico; como algo que puede ser “necesario para el desarrollo de la mentalidad infantil y a menudo utilísimo como método terapéutico en el caso de pacientes siquiátricos” (Dorfles, 1972: 233), pero nada más. El diseño industrial, el cine, la televisión y el arte de masas, entre otros, serían el verdadero arte de nuestros días y donde se cumple la abolición de la artesanía. De modo que el diseño no se opondría al arte, sino que se opondría radicalmente a la artesanía; el propio arte debe superar su fase artesanal, y el diseño constituiría una de las formas concretas de tal superación.

Dorfles está de acuerdo en que el auge de la técnica y de la industrialización nos ha

* Este texto corresponde a una investigación más amplia en torno a las relaciones entre arte, artesanía, filosofía y vida cotidiana, que fue tema de mi tesis de doctorado.

** Doctor en filosofía de la Universidad Javeriana; Magister en Filosofía y Filósofo de la Universidad de Antioquia, Actualmente profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas. Dirige el grupo de investigación Filosofía y cultura.



Foto 1 Artesano Pedro Pérez tomada por Carmen A Pérez inv. El objeto estético artesanal

llevado a un mundo que amenaza con la aniquilación planetaria, pero el punto es si para rectificar el rumbo de la situación se requiere de un regreso a las condiciones premodernas del arte y de la artesanía o por el contrario realizar plenamente todas las posibilidades de la técnica. Es decir, que el problema no se resolvería eliminando la técnica; los problemas que pueda haber *generado* la técnica sólo se pueden resolver si la misma técnica se propone hacerlo, o sea si, por fin, asumimos plenamente todas sus posibilidades. En su análisis parte de lo que considera un hecho irrefutable: la relación del hombre con la naturaleza ha experimentado una profunda transformación en los últimos siglos, el propio concepto de naturaleza ha ganado un sentido enteramente nuevo: el hombre ya no vive simplemente en medio de la naturaleza, sino que ha creado una segunda naturaleza enteramente artificial y es ella la que más propiamente se experimenta como naturaleza; la máquina, sostiene, “podrá y

deberá ser considerada hoy 'naturaleza' como lo fueron ayer 'los animales' y 'las plantas'” (Dorfles, 1972: 21).

Ya no cabe simplemente un retorno. Artes como la arquitectura y la producción de objetos ya no deben intentar más un equilibrio con esa vieja naturaleza, ese fue el principio que orientó al arte en su fase arcaica artesanal, caracterizada por la idea de mimesis; hoy, cualquier intento en esa misma dirección, sería un derroche irracional e injustificado, y en esto escuchamos un eco de las ideas de Adolf Loos, citado por Dorfles: “un retorno a la decoración tal como era entendida y aceptada en la era artesanal es difícilmente previsible” (Dorfles, 1972: 231). Esto quiere decir que la posible “humanización” de la técnica, la rectificación de su rumbo, consistiría en lograr que sus productos sufrieran ese proceso de “naturalización”, es decir, que logren integrarse armónicamente con ese nuevo entorno natural. Visto desde la analogía con un enfoque ecológico, significa algo así como que los productos de la técnica y de la arquitectura deben poder ser reciclados y asimilados por ese nuevo entorno natural, de lo contrario se convierten en contaminación, en algo no digerible y degradable. Dorfles considera que nuestro alejamiento de la naturaleza ya es definitivo e irreversible, y que lo verdaderamente antinatural sería persistir en la idea de una producción y una arquitectura artesanal la cual no resulta digerible por el nuevo entorno natural del ser humano, y se constituye por ello en un verdadero factor de deshumanización y contaminación del mundo.

Para Dorfles, pues, la persistencia de la artesanía no puede ser vista sino como un freno y una oposición al perfeccionamiento de la técnica; y antes que contribuir a la humanización *del mundo* lo que hace es dilatar la posibilidad de que el ser humano se integre plenamente a su nuevo entorno; antes que curar la herida lo que hace es mantenerla abierta.

Pese a su radicalidad, Dorfles acierta en su crítica de cualquier idealización del arte,

ya que con frecuencia se ha tomado casi como evidente de suyo la condición del arte como una de las formas superiores del espíritu en detrimento de otro tipo de acciones y de producciones humanas, esto le permite reivindicar, mucho antes que algunos filósofos contemporáneos como R. Shusterman y N. Carroll, lo que se suele denominar arte de masas. Pero hay otro aspecto en el que su propuesta resulta bastante problemática: su confianza ciega en las posibilidades de la técnica, y su definición de artesanía como un modo de producción premoderno e irracional. En cuanto a lo primero, Dorfles termina cayendo en una idealización de la técnica, al punto de que propone que los productos de la técnica vengan a tomar el lugar del verdadero arte; con esto su crítica de la idealización del arte pierde toda su fuerza, porque a fin de cuentas de lo que se trata es de decidir cuál es el verdadero arte. De otro lado, su concepto de técnica es sumamente restringido, se refiere sólo a la técnica moderna, y ésta le sirve a su vez como modelo para entender el concepto de racionalidad, de modo que hay cierta circularidad viciosa en su argumento: si la técnica es propia de la modernidad, entonces la artesanía es inevitablemente premoderna, y si sólo la técnica es verdaderamente racional, la artesanía no puede sino ser un modo de producción irracional. Y el foco de este argumento, el concepto de racionalidad, es definido en términos sólo formales. La racionalidad de la técnica consistiría en que prescinde de toda dimensión simbólica y metafísica para ocuparse de la producción de objetos sólo en tanto que objetos que deben cumplir cierta función. Cuando vemos este planteamiento en el horizonte más amplio de la dimensión social nos encontramos entonces con una confianza en la técnica desde todo punto injustificada, precisamente por cuanto no se refiere a ningún criterio de contenido, como si hacer un mejor mundo humano simplemente significara lograr el imperio absoluto de la técnica en todos los órdenes de la vida, esto es, la

aniquilación de toda dimensión subjetiva, simbólica y significativa. Y no se trata de una objeción romántica en contra de la técnica, la pregunta es si la racionalidad técnica puede dar cuenta de los fines humanos; Dorfles incurre casi en una identificación de tipo hegeliano entre racionalidad y justicia: si es racional—en ese sentido restringido de la técnica moderna— entonces es justo y conveniente para los seres humanos.

Esta confianza ciega en la técnica conduce además a la idea de que el trabajo humano sólo sería racional en tanto fuera simplemente mecánico, es decir, en tanto prescindiera de toda dimensión subjetiva, y en cierto modo entonces la labor del diseñador no se la habría de entender propiamente como trabajo. Así, a la muy vieja y tradicional connotación negativa del trabajo manual como algo indigno se viene a sumar ahora la de que es anacrónico e irracional.



Foto 2 Detalle de testero tomada por Carmen A Pérez inv.
El objeto estético artesanal

Y el problema al definir la artesanía como un modo de producción premoderno e irracional es que termina por suponer que la técnica moderna sería un perfeccionamiento del saber práctico, y resulta bien discutible que técnica moderna y saber práctico en realidad coincidan, porque si bien es innegable que la técnica moderna es refinadamente racional se puede dudar que tenga sentido práctico.

Con todo, es cierto lo que dice Dorfles, la técnica moderna ha pretendido desplazar la artesanía, la pregunta es si se trata de un perfeccionamiento del saber práctico o en realidad de un desplazamiento de este saber, esto es, de su liquidación. Nuestra tesis apunta a señalar que ha habido es una anulación del saber práctico¹, un reemplazo de este saber por cuenta de la técnica moderna y del arte.

La rígida oposición que establece Dorfles entre la racionalidad de la técnica moderna y el irracionalismo premoderno de la artesanía, le impide reconocer el tipo particular de racionalidad propio del ámbito de la artesanía. Pensar la producción artesanal simplemente en términos de ineficiencia es no haberse percatado de que, en cambio, es profundamente efectiva desde otra perspectiva: la de la preservación y el cuidado. Por eso hoy, cuando el avance de la técnica parece tener nuestro mundo al borde de la aniquilación, comenzamos a descubrir que al lado de la racionalidad técnica instrumental, y su lógica de eficiencia y dominación, se requiere otro tipo de racionalidad cuya lógica sea la de la preservación y el cuidado.

Lo decisivo es que el problema de la racionalidad de la técnica no puede ser estudiado en abstracto, como si se tratara de una cuestión de lógica formal, sino que debe ser visto en relación con un horizonte

más amplio relativo a la propia condición humana. Desde sus inicios —en particular desde la Bauhaus— el diseño industrial ha estado marcado profundamente por su dimensión ética y política; su propósito inmediato no fue tanto el de cómo mejorar en algún sentido los productos industriales, sino cómo lograr construir un mundo mejor, un mundo más humano, bajo las condiciones de la realidad técnico industrial y de masificación de las sociedades. El diseño industrial nace pues movido por una utopía social. No es sólo que los productos industriales del siglo XIX y de la primera parte del siglo XX se consideraran feos, sino sobre todo como un profundo factor de deshumanización; y no es sólo que se consideraran incómodos, sino que se pensaba que los beneficios de la técnica debían contribuir a una mejora democrática en las condiciones de vida. Su paradójico destino, sin embargo, ha sido el de venir a reforzar y legitimar el establecimiento de la nueva racionalidad y lógica de dominación.

Eduardo Subirats hace un agudo estudio de esta profunda ambigüedad que atraviesa a las primeras vanguardias, y que se hace particularmente evidente con la escuela de la Bauhaus, y sostiene que esa dimensión humana y política amplia que inspiró a las vanguardias, esa utopía, terminó por ser un factor instrumental al servicio de una dominación agresiva de la naturaleza exterior humana, y ahora apenas si podemos recordar la original intención revolucionaria de sus consignas (Subirats, 1989). Así, por ejemplo, el estricto racionalismo del constructivismo de Le Corbusier, con sus famosas máquinas de vivir, animado por la utopía social de hacer accesible una vivienda digna para todos, condujo luego a una brutal deshumanización del espacio urbano, donde la funcionalidad devino en un criterio al servicio de los intereses del capital.

¹ El concepto de "saber práctico" habrá que precisarlo, por ahora no se debe confundir con la razón pura práctica kantiana, se encuentra más en la línea de la capacidad de juzgar y del saber no metódico que reivindica Gadamer.



Foto 3 fotoperiodista/ La Patria/ Manizales
/Dario Augusto Cardona

El diseño industrial nace, pues, movido por una profunda intención revolucionaria: quiere humanizar la técnica y acercar el arte a la vida. Su propuesta de reconciliar arte y técnica tiene a la vez un carácter político y una dimensión espiritual. El avance de la industria y de la técnica se lo está viendo a finales del siglo XIX y principios del XX como un creciente proceso de vulgarización, de desespiritualización, como una amenaza a lo más propiamente humano. Y la respuesta de las vanguardias frente a este orden de cosas ya no será, como lo fue en el romanticismo, proponer un retorno al arte, un abandono de la técnica, sino más bien una reconciliación.

Si tenemos en cuenta este contexto, comprendemos entonces que las ideas de Dorflès se inscriben en el mismo debate, y nos queda claro que la reconciliación buscada por las vanguardias condujo a una

nefasta estetización de la técnica; el papel del diseñador se redujo a la pura apariencia estética de los productos industriales, con el agravante de que, según Dorflès, se trata de criterios estéticos propios de una visión arcaica del arte. Y no es que Dorflès se oponga a que el diseñador se ocupe de la “cosmética” de los productos, lo que no admite es que se siga orientado por criterios que ya son definitivamente caducos, que corresponden a la etapa artesanal del arte.

Las ideas de Dorflès se ubican en uno de los polos de tensión por los que ha transcurrido el diseño y se ha pensado su relación con la artesanía. En un punto estarían aquellos que han creído que la posibilidad de construir un mundo más humano en el medio de las condiciones del orden técnico industrial, la posibilidad de humanizar la técnica, dependen de lograr una reconciliación entre la técnica y el arte. Y en el otro punto estarían los que no le reconocen ninguna dimensión espiritual al arte y consideran por lo tanto que la posibilidad de humanizar la técnica depende más bien de radicalizar el racionalismo técnico, ya que lo otro conduce a un esteticismo, a un derroche irracional de recursos, donde el diseño industrial se pone al servicio de la lógica del mercado, y la elaboración de productos pasa a depender más de los caprichos de la moda —que son los que mueven el mercado— y no de las verdaderas necesidades humanas. Con frecuencia los historiadores del diseño identifican estos dos polos con dos escuelas en concreto: la Bauhaus, con Walter Gropius a la cabeza, y la escuela de Ulm, con Otl Aicher como uno de sus más destacados exponentes².

Aparece entonces el conocido y por lo general mal planteado dilema de si la producción de objetos debe responder a criterios estrictamente funcionales o a criterios estéticos, se genera así una falsa tensión entre funcionalidad y belleza, que a veces se ha creído resolver afirmando que la belleza es una consecuencia de la

² Pareciera que las ideas de Dorflès se ubican en la línea de la escuela de Ulm, sin embargo, como veremos enseguida, hay diferencias importantes con respecto a las tesis de Otl Aicher, sobre todo en lo que respecta al tema del trabajo manual.

funcionalidad bien lograda; o, en otras, reconociendo cierto carácter funcional a la belleza, identificándola con aspectos semióticos, culturales o sociales, es decir, pensándola como algo más que un componente meramente formal, aunque procurando no caer en el extremo de plantearla en términos idealistas.



Foto 4 Silla Taller Rafael Marin, tomada por Carmen A Pérez inv. El objeto estético artesanal

Entre estas dos posiciones encontramos diversas maneras de considerar la artesanía. Está, de un lado, la posición radical de Dorfles, que prácticamente identifica arte y artesanía, critica cualquier estética idealista y simbólica, propone entenderlos a ambos sólo desde la perspectiva objetual y técnica y concluye afirmando que el diseño industrial constituye una efectiva superación de la etapa artesanal del arte. Otra posición es la de quienes le reconocen al arte una dimensión espiritual y piensan que por ello se trata de un correctivo adecuado a las distorsiones deshumanizantes de la técnica, en este caso, con frecuencia, se ve la artesanía como un cierto tipo de arte, bien sea “primitivo” o premoderno, o bien popular, pero en todo caso como una expresión legítima del arte antes que como un objeto producto sólo de una técnica

precaria. Ésta, en términos generales, es la postura de la Bauhaus, y la encontramos también formulada en teóricos como Lewis Mumford, Roger Fry y Clement Greenberg, entre otros. Habría una tercera posición, afín al racionalismo funcionalista y que también cuestiona todo idealismo estético, pero que sin embargo ve en el trabajo del artesano, no en el del artista, un modelo adecuado para corregir los extravíos a los que puede conducir el irracionalismo del mercado; esta postura la encontramos en Tomás Maldonado, Ives Zimmermann y en especial en Otl Aicher.

En cuanto a Mumford sus ideas representan otro de esos lugares comunes con los que todavía hoy se suele pensar la artesanía: la ve como un punto intermedio, como un puente, entre el arte y la técnica, tanto en un sentido descriptivo como histórico.

Con respecto al diseño industrial y a la técnica, Mumford se ubica del lado de un funcionalismo racionalista, pero advierte de un enorme peligro en la tendencia de que la técnica venga a desplazar al arte, de que por los recursos de la técnica todo el arte devenga únicamente en arte de masas; el arte, sostiene, es por esencia excepcional, precioso, difícil, ocasional, “en una palabra, aristocrático” (Mumford, 1957: 81). Considera, además, que la civilización se ve amenazada por el creciente predominio y autonomía de la técnica, que cada vez se hace más impersonal y “objetiva”, por lo que, en reacción, el arte comienza a tornarse más “neurótico y auto destructivo, regresando al simbolismo primitivo o infantil, al balbuceo, a las tortas de barro y a los garabatos sin forma” (Mumford, 1957: 29). Y el remedio frente a este estado de cosas no consistiría en un imposible regreso a la artesanía sino más bien en, digamos, retorno a la cordura, en mantener separados los ámbitos de la técnica y el arte, de modo que la técnica se oriente estrictamente por los criterios de un sano funcionalismo racionalista y sea más bien el arte el que tenga el predominio en la orientación vital de la existencia humana.

Fry y Greenberg hacen también una valoración positiva de la artesanía pero con matiz distinto del de Mumford. Coinciden con este último en entenderla como un arte popular o ingenuo, pero, desde la perspectiva de una utopía social, la ven como la forma que asumiría la actividad artística allí donde el arte pierde toda su fuerza como factor de distinción social y se disuelve la frontera entre el trabajo y la creatividad. Fry se refiere a la posibilidad de un estado socialista democrático, donde desaparecería la figura del artista profesional y todos serían artistas aficionados. Y Greenberg se refiere al giro que estaría dando la civilización con respecto a la valoración del trabajo; cada vez, sostiene, se vuelve más obsoleta la división entre unos que sólo se dedican al trabajo y otros al ocio, ahora todos somos trabajadores y en la misma medida los beneficios del ocio adquieren otra dimensión (Greenberg, 1979).

Fry establece una clara delimitación entre el verdadero artista, el seudo artista —que sería el diseñador—, y el artesano tradicional o primitivo, que más o menos coincide con una distinción entre arte verdadero, arte de masas y arte popular. Le concede alguna dignidad al arte popular o artesanía en tanto que le reconoce todavía un “impulso creador” (Fry, 1959: 62), pero lo encierra definitivamente en el pasado o lo ubica en el futuro de la utopía. Por su parte, los productos del diseño que llenan todos los espacios cotidianos que habitamos son, dice, “arte consumible” y, por lo mismo, un arte que previamente ha sido “desinfectado”, su valor se reduce al de ser indicio de cierta posición social⁴.

Según Fry, el actual orden social, regido por la lógica del mercado, ha conducido a una grave perversión tanto del arte como de la producción de objetos cotidianos. El arte ha perdido todo contacto con la realidad, y la producción de objetos se ha hecho completamente irracional, carece de

sentido común, porque la lógica del mercado es una lógica del despilfarro. No se producen los objetos en función de aquello que los humanos pudiéramos necesitar sino de lo que pueda estimular y acelerar la dinámica del mercado. En tal sentido, afirma, “en un mundo en el que los objetos de uso cotidiano, y también los decorativos, se hicieran con sentido común, el sentido estético no sentiría con agudeza la necesidad de consolarse y descansar con las obras de arte puro” (Fry, 1959: 67).

Fry, antes que poner la irracionalidad del lado del modo de producción artesanal, como Dorfles, la pone más bien del lado del diseño y de la producción industrial, en donde se prescinde del sentido común en la producción de objetos y se promueve su consumo como un factor simbólico de distinción social. No se trata por tanto ni de una reivindicación romántica de la artesanía, ni de una crítica de la técnica moderna, más bien lo que hay es la crítica a un determinado orden social, es éste el que habría aniquilado la sensatez y el sentido común de la artesanía, pervertido el sentido de la técnica para ponerla al servicio de la lógica del mercado, y habría desconectado al artista de la realidad, lo habría llevado al dilema de integrarse al orden social mercantil y simbólico o a marginarse del mundo social.

Por último, revisemos las ideas de Otl Aicher, —cofundador de la *Hochschule für Gestaltung* (Escuela Superior de Diseño, más conocida con el nombre abreviado de Escuela de Ulm)— que se ubican en una posición bien especial, y en cierto sentido ambigua, en tanto que su fuerte defensa de la técnica y su demoledora crítica del arte y del idealismo estético no son, como en Dorfles, argumentos en contra de la artesanía; de hecho parte de la artesanía como modelo⁵ de lo que podría llamarse una ética del diseño industrial.

⁴ Aquí parece haber una lejana anticipación de las teorías de Bourdieu pero, como veremos, tiene un sentido completamente distinto, en tanto que para Fry constituye un rasgo negativo vinculado específicamente al consumo del arte de masas.

⁵ No debe confundirse esta relación que Aicher establece entre diseño y artesanía con la que se parece estar dando en Latinoamérica, en cierto modo es al revés: no es el diseño el que puede salvar la artesanía de su extinción, es la artesanía la que podría recuperar al diseño de su insensatez.

Aicher comparte con Dorfles y con Fry la crítica de la creciente y predominante estetización del diseño industrial, pero sostiene una profunda diferencia con la fe ciega del primero en las posibilidades de la razón y de la técnica, y con la confianza del segundo en la capacidad curativa del arte.

Para Aicher el del diseño es un dominio enteramente técnico que se pervierte cuando se orienta por criterios estéticos o por la lógica y dinámica del mercado. La norma del buen diseño, sostiene, debe ser el uso y la función, no la belleza; los problemas a los que se enfrenta el diseñador son problemas técnicos, no estéticos. Sin embargo, su manera de entender la técnica es radicalmente distinta de la manera como la entiende Dorfles, para quien la técnica es, estrictamente, técnica moderna y todo lo demás es artesanía.

Para Aicher no tiene mucho sentido un elogio de la técnica por la técnica misma; técnica quiere decir fundamentalmente saber práctico, en tal sentido viene siendo secundaria la diferencia entre técnica moderna y artesanía, ambas son en principio, e independientemente de la mayor efectividad de la una o la otra, propias del ámbito del saber práctico; la distinción relevante está del lado del tipo de pensamiento que orienta la acción y el orden social, que puede ser, en sus términos, o analógico o digital, donde el saber práctico corresponde propiamente al pensamiento analógico, de modo que la diferencia entre artesanía premoderna y técnica moderna estaría más bien relacionada con el hecho de que en la modernidad haya llegado a predominar el pensamiento digital y, en consecuencia, todos los órdenes de la vida práctica, incluida la técnica, se hayan subordinado a él; de ahí que la reivindicación que hace Aicher de la artesanía no deba entenderse como una crítica de los logros técnicos de la modernidad, sino como un intento por recuperar un modo de pensar que se

orienta, como él lo dice, “por las cosas mismas”(Aicher, 1994: 83), que no reduce todo lo valorativo y significativo a cantidades mensurables y abstractas.

Y en relación con la confianza de Fry en los poderes terapéuticos del arte, al contrario, Aicher considera que el arte es una forma de huir y de enmascarar los verdaderos problemas; cuanto más grave es la situación del mundo “más bello debe parecer. Nunca se han construido tantos museos como hoy, verdaderos templos de una estética trascendente” (Aicher, 1994: 24). El arte está interesado en el más allá, no en el más acá. Y afirma que “la crisis de la modernidad radica en la disposición a reemplazar el pensamiento y los criterios prácticos por una visión estética” (Aicher, 1994: 22).

Ahora bien, ambos peligros, que el diseño se oriente por criterios estéticos o mercantiles, suelen ser las dos caras de lo mismo: el diseño se pervierte cuando debe obedecer a la exigencia de preservar el establecimiento, esto es, de preservar y acelerar el consumo de bienes, entonces con frecuencia ocurre que, por ejemplo, el diseño y producción de una silla no obedezca a razones técnicas y ergonómicas sino a la intención de incrementar las ventas, y esto es mucho más efectivo si se logra imponer socialmente la primacía de los criterios estéticos por encima de los criterios técnicos. Así entonces, lo que viene a definir a “la mejor silla” no es a la más cómoda, duradera y económica, sino a “la que más se vende”, y ésta es a su vez “la que mejor va con la moda del momento”, o “la más bella”, o “la más audaz”.

La efectividad de los criterios estéticos reposa sobre el reconocimiento de la diferencia y superioridad de la esfera del arte con respecto a la de la vida cotidiana. De modo que es necesario preservar la idea del arte como realización suprema de lo

humano, como el más allá del sinsentido y vulgaridad de la vida cotidiana, como finalidad última, casi como el motor inmóvil de Aristóteles, como finalidad sin fin. En ese panorama la tarea del diseñador consiste en darle a los objetos una dimensión simbólica, en aproximarlos a la categoría de las obras de arte.

El diseño, dice Aicher, consiste hoy “en crear figuras que parezcan hechas por dalí, mondrian o kandinsky.

En una silla actual es imposible sentarse, pues no está hecha para sentarse. Sirve al ambiente estético con el que alguien demuestra su superioridad” ((Aicher, 1994: 37)⁶. Los autos, las sillas, el vestido ya no son simplemente lo que son, son otra cosa, símbolos. Pasan a ser símbolos de posición social, de poder, de libertad.

Ya nada es lo que es, dice Aicher, “todo remite a algo distinto, y debe ser como esto o aquello. Una silla ya no es una silla, debe parecer una obra plástica, una obra de arte” (Aicher, 1994: 32). Tal dimensión simbólica, sin embargo, se desgasta rápidamente con el uso, sólo el arte como tal, en tanto que puede sustraerse efectivamente al uso preserva su naturaleza simbólica, se requiere por tanto permanentemente del consumo de nuevos productos.

Y así se instala una religión del desperdicio que asegura la dinámica del mercado y del establecimiento. El hombre, dice Aicher, como existencia simbólica, “es el supuesto de una sociedad que ya no vive de lo que necesita, sino que hace necesidad de cuanto se produce. El propio consumo debe poseer valor simbólico” (Aicher, 1994: 30). De hecho hasta la libertad y la dignidad humanas se vinculan al consumo. Ser libre viene a significar tener poder adquisitivo para el consumo; y ser humano quiere decir ser consumidor.

Cuando los productos industriales se

desgastan —y esto no quiere decir que dejen de funcionar, o que se estropeen, o que sean desplazados por otros más funcionales, sino que pierden su eficacia simbólica— entonces se convierten en lo que realmente son, en lo que fueron desde el principio, en basura. Según Aicher la economía mundial se mueve hoy en día gracias a una absurda y monumental producción de basura. Y lo más curioso es que difícilmente establecemos la conexión entre la basura que nos ahoga y la producción industrial, como si la basura fuera una cosa misteriosa que brota espontáneamente, una especie de fenómeno natural; difícilmente se la ve como lo que es, como un problema ético y político, como una situación que amenaza nuestra supervivencia y que exige revisar la manera como nos autocomprendemos.

Vemos pues que para Aicher no se trata sólo de plantear la teoría sobre un determinado campo disciplinar, la suya es una propuesta definitivamente filosófica, no pretende tanto hacer una filosofía del diseño como hacer del diseño una forma de filosofía, donde el diseño concierne a la existencia humana en general y designa una categoría conceptual filosófica referida a un nuevo modo de ser y de habitar el mundo. Su crítica del arte, antes que un intento por trazar fronteras disciplinares entre arte y diseño, es sobre todo un profundo cuestionamiento de cualquier idealismo filosófico. Y su crítica del orden social y de las condiciones políticas que determinan la orientación actual del diseño son, antes que nada, una crítica de la razón entendida como razón universal, de la verdad entendida como eterna, como principio supremo, como ley eterna, y hace una reivindicación de lo que llama “razón activa”, una razón de los fines concretos, pluralista, para la que “el criterio decisivo de la verdad es subjetivo”

⁶ En todo este texto Aicher decide prescindir de las letras mayúsculas dado que, sostiene, tal uso expresa un fondo ideológico.

(Aicher, 1994: 178) y donde el uso determina la verdad (“*the use is the truth*” (Aicher, 1994: 178).

Se podría simplificar el debate de fondo que subyace a la definición del diseño industrial en términos de si su tarea consiste en “humanizar” el mundo y de si el arte es un camino adecuado para ello. Frente a esto la posición de la Bauhaus fue responder afirmativamente; pero la cuestión es más compleja. Lo primero que se destaca en este dilema es el supuesto de que la técnica carece de criterios humanos por los cuales orientar su acción; y lo segundo es que se considera al arte como la más alta finalidad de la existencia y lo único capaz de humanizar la técnica. De modo que si el diseño se rigiera estrictamente por criterios técnicos no tendría propiamente una orientación humanizante, y sus productos no obedecerían a las preguntas de si se deben hacer o de si son convenientes sino de si se pueden hacer, ello implicaría prescindir de toda consideración ética y política o implicaría orientarse por principios éticos y políticos perversos. Además se piensa que la dignidad y nobleza del arte consiste precisamente en que siendo de suyo lo más humanizante, no está determinado o constreñido por ningún interés —utilitario, ético o político—, y carece por tanto de toda posible mezquindad. Así, la pregunta de qué se debe hacer o de qué es lo más conveniente se resuelve diciendo que se deben hacer objetos artísticos. Esto, a su vez, conduce a un nuevo dilema: ¿los productos industriales son convenientes sólo en tanto que son estéticos o son estéticos en tanto que son convenientes?

Para Aicher, en buena medida la nefasta estetización del diseño es consecuencia del bien intencionado propósito de la escuela de la Bauhaus de humanizar la técnica por el camino de la reconciliación de arte y técnica, donde lo que se consiguió fue una

estetización de la técnica, “la técnica se convirtió en modelo de la nueva estética” (Aicher, 1994: 45), así fue como el sano constructivismo del siglo XIX se hizo culturalmente asimilable cuando se lo transmutó en una nueva forma de arte. Aicher ilustra esto con el caso de Le Corbusier, en cuyas propuestas, dice, es posible encontrar que criterios de construcción relativos a la solidez de una estructura, como el triángulo, el círculo o la línea, pasan a entenderse como expresión simbólica de pureza, de espiritualidad.

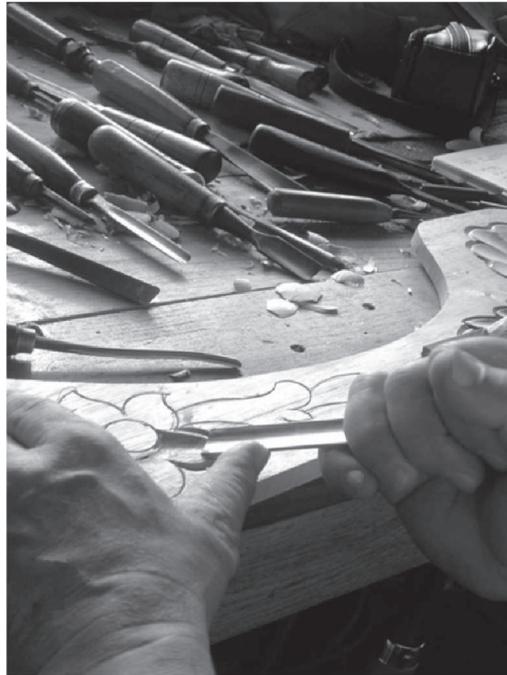


Foto 6 Manos de artesano Samuel Marin, tomada por Carmen A Pérez inv. El objeto estético artesanal

Con todo, se podría pensar que, pese a sus profundas diferencias, las escuelas de la Bauhaus y la de Ulm comparten un mismo propósito, el de humanizar la técnica, el de lograr la construcción de un mejor mundo humano; y se apartan precisamente en la consideración de si el camino para ello consiste en acercar o no la técnica al arte. En principio parecería que se trata de una

oposición tajante en términos de que mientras una escuela dice sí la otra dice no, que mientras una se la juega por el arte la otra se la juega por la técnica, pero en realidad la posición de Aicher va más allá de esta oposición simple. Aicher, si bien no comparte la idea de la humanización de la técnica por la vía del arte, no resuelve el problema con la sola supresión del arte, considera que aun es necesario cuestionar la forma de pensamiento que se impone en la modernidad y que le da preeminencia al pensamiento digital.

Aicher en realidad cuestiona el fondo mismo del dilema básico del diseño, no admite que la técnica sea de suyo deshumanizante, ni que el arte sea como tal la más alta realización de lo humano. La idealización de la una o de la otra como criterios para orientar la existencia humana y sus producciones son igualmente perversos, aunque por razones distintas; tal idealización lo que hace es precisamente esquivar la pregunta por lo que resulta conveniente para el ser humano, ambas aspiran a resolverla de manera absoluta y definitiva. Es casi como si Aicher recondujera el asunto a lo más obvio y elemental: si la tarea del diseño se ha de entender como una humanización de la técnica, esto no tiene por qué significar que entonces deba dotar a los productos de la técnica de un aura simbólica, sino que debería significar que dichos productos se correspondan con las necesidades humanas y que se adecuen a su constitución, de modo que tenga en cuenta los aspectos sociales, culturales, económicos, ecológicos, ergonómicos, e incluso estéticos, del uso real de los objetos. Puesto de manera sólo aproximada, con un ejemplo, mientras la tarea del ingeniero consiste en poner a funcionar un motor y en coordinarlo con una cuchilla, la del diseñador consiste en decidir la forma que debe tener tal aparato para que pueda ser útil como afeitadora, y esto significa tener en cuenta no sólo aspectos ergonómicos, sino también otros relativos a lo que social y culturalmente implica la afeitada, o al tipo de desechos que se puedan generar, entre otras cosas. Y se pervierte la tarea del diseñador cuando la decisión de la forma se entiende como el

aspecto que debe tener la afeitadora para ser más “bella”, que en realidad lo que significa es qué aspecto debe tener para ser más vendida, o para que se convierta en una expresión simbólica de la posición social. En suma, lo que se requiere no es un diseñador artista, sino un diseñador con sentido práctico y con una visión aguda para comprender el mundo humano.

Pero Aicher va todavía más allá, la cuestión no es simplemente mantener clara la distinción entre una actividad que, como el diseño, debe orientarse por principios técnicos y prácticos dada la naturaleza de los objetos que se propone, y otra actividad que, como el arte, no puede orientarse por tales principios dado que sus creaciones carecen en principio y por naturaleza de cualquier finalidad, de toda posible utilidad. El punto es que el soporte de esta delimitación es a su vez el establecimiento de una jerarquía valorativa y una definición de lo humano en términos simbólicos. En tal sentido, lo que Aicher se propone es cuestionar la validez de dicha jerarquía y de la preeminencia de lo simbólico; no es sólo pues que se esté diciendo que el diseño no es arte, o que se esté criticando la estetización del diseño, sino que se está afirmando que tal estetización se corresponde con una estetización de la existencia humana y es ésta la que en realidad resulta problemática.

Con respecto al arte Aicher destaca fundamentalmente dos aspectos estrechamente relacionados, uno referido a la ambigua condición simbólica y estética que ha ganado el arte, y otro al vínculo perverso que se habría establecido entre arte y política. El arte, dice, “está tan estigmatizado, tan santificado, que todo lo que se vincula a él deviene noble y sagrado. Incluso el negocio” (Aicher, 2001: 293). Por lo mismo, hay un desprecio intelectual por todo lo que signifique utilidad o sentido práctico; y no es nada gratuito ni altruista, según Aicher, que los principales benefactores y promotores del arte sean las instituciones que detentan el poder económico y político. Todo esto habría conducido a la extraña situación de admitir como evidente

el hecho de que los objetos industriales o de uso cotidiano deban aspirar a la “noble” condición de obras de arte: “ay de quien aún hable de lo factual, de quien aún hable de fines y funciones, de quien aún hable de sentido y sin sentido” (Aicher, 1994: 32).

La inflación que se ha hecho del arte y del símbolo, sostiene Aicher, habría desplazado la idea muy básica y elemental que lo definía como el saber representar algo; ahora el arte sólo se cumple en la representación de sí mismo y en el mismo sentido deja de ser propiamente la representación de algo, se torna ininteligible, o mejor, sólo en tanto que se desprende de toda forma de inteligibilidad, la cual siempre depende de nuestra experiencia práctica y directa de la realidad, puede ser expresión, representación adecuada del dominio de lo irracional, de lo inefable; sólo así el arte puede ser “el símbolo de lo no figurable”. De esta manera el arte se eleva a una condición superior, por encima de cualquier fin, funcionalismo y racionalidad; y el mundo de la vida cotidiana se transforma en el mero mundo, se devalúa; sólo “lo que se pone como *factum* estético es existente, es legítimo, es de derecho, es espontáneo, es correcto, está ahí” (Aicher, 1994: 35). La propia existencia humana ha devenido hoy en existencia estética; los principios morales y la misma idea de libertad, afirma Aicher, se rigen ahora por el horizonte de la estética; los criterios estéticos de originalidad y de autonomía se desplazan al ámbito moral con consecuencias desastrosas. Así, por ejemplo, ¿no es una perversión querer orientar la producción y venta de automóviles promoviendo la idea de que son una “expresión de la libertad”? ¿Puede en realidad un automóvil ser un símbolo de la libertad? No se puede sino estar de acuerdo con Aicher en su crítica; el sistema económico requiere para su funcionamiento mantener la condición de inefable de la libertad, y sólo en tanto que lo consiga puede hacer creer que el automóvil en cuestión es valioso y nos permite participar del misterio. En tal publicidad el automóvil funciona más bien como un signo, remite a una esfera ideal, a un mundo ideal; no nos dice en realidad

nada sobre el mundo concreto, el hogar humano, sino que nos propone habitar en un mundo ideal. Por ello viene a ser más la propuesta de una escapatoria del mundo que un aporte efectivo al acondicionamiento del mundo como hogar. En otros términos, lo que en realidad nos está proponiendo la publicidad de tal automóvil es que podemos escapar de este mundo y no que debemos buscar la manera de construir un mundo mejor.

Una consecuencia de todo esto en el mundo de la vida cotidiana es que la producción y consumo de bienes necesarios y útiles, en el sentido más elemental y práctico de la expresión, ha sido desplazada por la producción y consumo de símbolos. Las cosas se convierten así, sostiene Aicher, en algo cuya finalidad primaria es el consumo mismo, éste tiene como tal un carácter simbólico. Tal situación modifica incluso nuestra idea de trabajo. La producción de cosas deja de ser entendida como un resultado directo del trabajo humano; el trabajo se desvincula propiamente del hacer; las cosas “salen” de las fábricas, y entonces la actividad del diseñador se



Foto 7 Detalle de Mesa, tomada por Carmen A Pérez inv. El objeto estético artesanal

limita a sobreponerles a las cosas una forma exterior que asegure su condición simbólica. Y es en el plano político donde ha sido más conveniente preservar lo estético y lo simbólico como ideales supremos: el arte le ha servido a quienes detentan el poder político y económico para ocultar o maquillar sus intereses mezquinos; las diferencias de clase dejan de ser económicas para ser diferencias estéticas, diferencias de gusto; la nueva aristocracia funda la legitimidad de sus pretensiones de superioridad ya no en la sangre o el linaje, sino en la capacidad y posibilidad de hacer distinciones estéticas, como también lo señala Pierre Bourdieu (1988).

Pero, como ya hemos dicho, la propuesta de Aicher no se limita a trazar fronteras entre arte y diseño, su interés va más allá de un puro elogio de la técnica y de una condena del arte. El fondo de su planteamiento apunta más bien a pensar el diseño como una forma de ser, como una forma de afrontar la existencia humana. Que haya una profesión o disciplina como el diseño no es tanto el resultado de una especialización de la división del trabajo como de una nueva manera de entender el mundo, el cual deja de ser contemplado como un cosmos inalterado en el que nos hallamos envueltos, o como un proceso evolutivo del cual el ser humano es un resultado, para ser comprendido como proyecto, esto es, “como producto de una civilización, como un mundo hecho y organizado por seres humanos” (Aicher, 1994: 171). Aicher sostiene que el ser humano, para bien o para mal, “se ha salido de la naturaleza. Se halla ciertamente enraizado en ella, pero es capaz de crearse un segundo mundo, el de sus propias construcciones” (Aicher, 1994: 173); y ahora la naturaleza entra a formar parte de tal mundo sin otra elección que la de someterse a él. Pero Aicher encuentra que ha habido una especie de desfase entre esta nueva realidad y la manera como seguimos entendiendo el concepto de razón; tanto que lo anacrónico no sería, como en Dorfler, la persistencia de lo artesanal y del trabajo manual, no es la artesanía como tal la que se opone a que, por ejemplo, el diseño y la arquitectura recuperen la

sensatez del funcionalismo constructivista, sino, de un lado, la primacía que se le ha dado a lo estético y a lo simbólico, y, de otro lado, el hecho de que sigamos pensando la razón como razón universal, abstracta, desvinculada de los fines concretos, como un principio supremo y exclusivista al que se deben acomodar los seres humanos concretos, la realidad y la historia; de hecho considera que “la crisis del pensamiento racional se presenta como la de una forma de pensamiento que ha intentado eliminar el ver como parte del pensar” (Aicher, 2001: 69). Así mismo, y de acuerdo con tal idea de la crisis de la razón, se ha entendido la verdad en términos de objetividad, principios supremos, leyes eternas. Se trataría pues de una cultura que habría desplazado la orientación hacia los fines concretos de la existencia por una búsqueda de principios inamovibles y absolutos.

Aicher antepone la subjetividad a la objetividad como criterio decisivo de la verdad. Pero esto no debe entenderse como una especie de nihilismo o de relativismo, se trata, como él lo dice, de una “descentralización de la verdad”, de anteponer a una cultura de la razón universal una cultura de los fines concretos, a los principios supremos y abstractos de la razón, el principio de utilidad; se trata de que “la razón universal se entregaría a la razón individual, a la intuición y la capacidad de juzgar de cada uno” (Aicher, 1994: 176). El encumbramiento del principio de la razón universal obedecería, también, como en el caso de la estetización de la existencia, a un fundamento y justificación político antes que propiamente racional; es, dice, la manera como el poder puede cimentar su autoridad y mantener a raya a sus trabajadores, como consigue suprimir su subjetividad.

Lo que Aicher reivindica entonces no es una simple disolución de la verdad y de la racionalidad, sino más bien el reconocimiento de que éstas no se pueden desconectar de las situaciones históricas y existenciales concretas donde operan. Lo que es verdadero y racional no lo es en

abstracto y al margen de una situación particular. Habríamos hecho de lo que son apenas principios formales los criterios decisivos para la orientación de la existencia.

De ahí que Aicher acoja las polémicas ideas según las cuales “el uso es la verdad”⁷ y “la filosofía es una praxis” (Aicher, 2001: 292).

Así pues, al lado de la estetización estaría la “racionalización” como otro factor fundamental para entender la insensatez en la que habrían caído el diseño y la arquitectura actuales. Hay que apresurarse a aclarar que, puesto así, parecería que Aicher abogara por una “irracionalidad” en el diseño pero, de acuerdo con lo que venimos diciendo, el problema no es la racionalidad como tal, el problema es cuando se quiere entender la razón como razón universal; el mundo no está enfermo, dice Aicher, “de una razón excesiva, sino de una razón equivocada” (Aicher, 2001: 242). Propone entonces diferenciar entre dos tipos de racionalidad: digital y analógica, donde la primera se refiere a la razón abstracta, que calcula y cuantifica, y la segunda a la razón que no prescinde de la situación concreta, que valora y juzga. Corrijamos entonces: al lado de la estetización estaría la razón digital como otro factor que distorsiona la tarea del diseño.

Planteado en estos términos no se hace todavía claro cuál puede ser la relación entre la distinción de estos dos modos de racionalidad y el tema del diseño, acláremoslo entonces, sobre todo porque es precisamente en este punto donde nos encontramos la cuestión de la artesanía de un modo más directo. Para Aicher uno de

los problemas fundamentales de la modernidad, y en buena medida responsable de la actual desorientación del diseño, es la primacía que se le ha dado al pensamiento digital en perjuicio del pensamiento analógico, es el hecho de que hayamos desconectado el pensar del hacer, esto es, que no entendamos el pensar a partir de la función de control en el circuito de regulación del hacer, que hayamos escindido el pensar del ver, en suma, que hayamos disociado el espíritu de la mano, cuando “el espíritu está más asentado en la mano que en la trascendencia” (Aicher, 2001: 27). Según él, el asir no es meramente una analogía visual para ilustrar el comprender, de hecho, “debido a que la mano puede asir (*greifen*), el pensar puede también entender (*begreifen*). Debido a que la mano puede agarrar (*fassen*), podemos también aprehender (*erfassen*) algo en nuestra cabeza” (Aicher, 2001: 27). Hacer y pensar no constituyen pues dos esferas autónomas en las que quepa, por ejemplo, establecer alguna jerarquía; tal malentendido es el que habría llevado, entre otras cosas, a la nefasta distinción entre diseño y artesanía según la cual el primero correspondería propiamente al ámbito del pensar y de la creación y la segunda al de un mero hacer mecánico, repetitivo y en la misma medida “irracional”. O, en otro plano, en el de la diferencia entre el diseñador y el ingeniero, a entender el diseño sólo como arte aplicado o estética industrial, donde, en todo caso, el hacer pierde toda dimensión y valor humano.

Veamos de manera mucho más directa las diferencias que Aicher establece entre los pensamientos digital y analógico, con el fin de aclarar en qué consiste su reivindicación del hacer, del trabajo

⁷ Cabe destacar la coincidencia de las ideas de Aicher con las de Gadamer y con el pragmatismo americano. Según Gadamer: “La situación y la verdad aparecen ya estrechamente relacionadas en el pragmatismo americano. Este ve como nota distintiva de la verdad el saber afrontar una situación. La fecundidad de un conocimiento se comprueba en su capacidad para despejar una situación problemática. [...] el pragmatismo acierta al afirmar que se debe superar la relación formal en que está la pregunta respecto al sentido del enunciado. Abordamos el fenómeno interhumano de la pregunta en su plena concreción cuando dejamos de lado la relación teórica entre pregunta y respuesta que constituye la ciencia y reflexionamos sobre situaciones específicas en las que los seres humanos se sienten llamados e interrogados y se preguntan a sí mismos” (Gadamer, 1992: 59). Aicher, Gadamer y el pragmatismo coinciden en su crítica a entender la verdad y la racionalidad en términos puramente formales; de ahí el énfasis de Gadamer en el tema de la relación entre pregunta y respuesta, que bien podría trasladarse a las ideas de Aicher sobre los productos del diseño industrial, también en este caso se podría decir que los productos del diseño son respuestas, y la virtud del diseñador consistiría en saber formular las preguntas adecuadas y orientarse por ellas. Dice Aicher: “Todo en el mundo es un caso. Todo es una respuesta a una situación. Nada es una cita” (Aicher, 2001: 96).

humano, y por ende de la artesanía. El pensamiento digital es propio de la modernidad, y estaría vinculado con el pensamiento cartesiano y los orígenes y el despliegue de la ciencia y de la técnica modernas⁸. Se trata de un modo de pensar que, en palabras de Aicher, da “muerte al fenómeno”, reduce toda la diversa singularidad de lo real y concreto a cantidades mensurables, de modo que la tarea fundamental del conocimiento, que consiste sobre todo en comparar, se convierte en calcular. Todo se puede comparar pero sobre la base previa de su reducción y homogeneización a cantidades calculables. De este modo, dice, nació la técnica, y la ciencia se retiró de la observación y de la percepción a los procesos de cálculo. A partir de entonces, dice, “fue posible el vuelo calculado del obús, luego de las bombas y más tarde de los cohetes. A partir de de entonces se instituyó una técnica neutral, que todo lo podía y que para todo tenía permiso, porque ya no estaba ligada a los fenómenos. La técnica era el método—sin apoyo sobre los fenómenos, o sobre su percepción y su valoración—, de llevar a cabo todo lo que era posible, lo que se dejaba calcular” (Aicher, 2001: 114). La gran virtud o ventaja de este tipo de pensamiento es la precisión, pero ésta se puede lograr sólo a condición de prescindir de toda valoración, y de ahí deriva el gran problema o equívoco que consiste en haber confundido o reducido la verdad y su búsqueda al logro de una cada vez más severa precisión en la coincidencia entre realidad y representación, o de haber pensado que la precisión podía servir como orientación de la acción humana, como criterio para tomar decisiones.

De otro lado, el pensamiento analógico no puede ser preciso, como el digital, ni aspirar a la formulación de leyes o de principios absolutos ya que opera con la

realidad concreta, con las cosas tal como son en su dársenos en la experiencia; procede a partir de comparaciones, analogías, metáforas, y el criterio decisivo para validar y legitimar sus logros, esto es, las verdades que alcanza, es la finalidad concreta, práctica. Podría decirse entonces que un conocimiento es “verdadero” si funciona, si se ajusta y responde adecuadamente a la situación. Pero este “funcionalismo” debe ser entendido en un sentido amplio, se refiere también a la cuestión de si tal logro es conveniente y justo. Así, “puede que la técnica dependa de la extrema precisión, pero el ser humano precisa del ojo de buen cubero. Su existencia, su subjetividad y su persona se construyen sobre valoraciones” (Aicher, 2001: 83). En tal sentido, se trata de un modo de pensar que resulta imprescindible para la existencia humana; la vida real de los seres humanos depende de asuntos no medibles, como la moral, la política y las relaciones humanas; la manera de vivir y las metas de la vida no son algo que se pueda decidir a partir de un cálculo neutro, carente de valoraciones.

Aicher concluye que el predominio excluyente del pensamiento digital, sobre el que se han fundado la ciencia y la técnica modernas, ha entrado en crisis; la razón así entendida como universal y absoluta devino en ideología, en instrumento de dominación, y estamos en un punto en el que, como resultado de esto, se cierne una grave amenaza sobre la vida en general; hemos sacrificado a ideales abstractos el cuidado que requieren los seres concretos. Aicher lo expone de manera muy clara:

El mundo está medido, la naturaleza está medida, la economía está medida y se mide la política. Con gran éxito. Y quien mide obtiene valores, a menudo grandes, pero siempre valores

⁸ Esta determinación histórica debe entenderse con precaución; fácilmente podría conducir a la idea de que Aicher quiere hacer una mera crítica de la modernidad y proponer una vuelta romántica a la artesanía. Pero lo cierto es que nada está más alejado de su intención. Lo que encontramos en la modernidad no es tanto la aparición o el logro de una forma nueva o más perfecta de racionalidad, sino la ruptura del equilibrio de una escisión constitutiva del ser humano, cuyo fundamento es biológico y evolutivo—referida a la bipolaridad del cerebro y al éxito evolutivo que tuvo la división y especialización de las manos—, que ha ganado a lo largo de la historia las formas de la separación entre, por ejemplo, cuerpo y espíritu, y que ha querido ser resuelta en unidad siempre con nefastas consecuencias.

generales: la patria, la libertad, la humanidad. Y cuanto más medimos, cuanto más digitalizamos, cuanto más generalizamos y caemos víctimas de generalidades, tanto mayores serán las abstracciones de valores; llegaremos hasta la religión de la razón y el mensaje salvador de la Ilustración: una nueva humanidad sin seres humanos, la fe en el todo sin la mirada sobre lo particular” (Aicher, 2001: 121).

En este panorama, sostiene, es imprescindible revisar la tarea y la responsabilidad del diseño industrial; cuando se limita al papel de “peluquero cultural” se convierte en cómplice de lo que está ocurriendo. Y uno de los cambios fundamentales que se deben dar es pasar de entender el diseño como una disciplina relacionada con la producción industrial de objetos, para entenderla en el sentido más amplio de una decisión sobre una forma de vida. Al diseño no le incumbe sólo el producto como tal sino también, y sobre todo, lo que hacemos con él, el empleo que le podemos dar, la apropiación que podemos hacer de él para comprenderlo como parte de nuestro mundo vital



Foto 8 Taller de pintura, tomada por Carmen A Pérez inv. El objeto estético artesanal

Este giro no se limita a la esfera del diseño, es más bien la consecuencia o la manera de ajustar el diseño a la nueva realidad que se

nos va imponiendo de comprender el mundo como proyecto, donde, para decirlo con una imagen, la responsabilidad por la construcción del mundo pasa de las manos de Dios o de la naturaleza o de la historia, o de cualquier otra entidad abstracta, a las manos de los seres humanos concretos. Esto quiere decir, entre otras cosas, que no se trata de una tarea exclusiva del diseño, entendido en el sentido restringido de una disciplina o profesión, sino de algo que nos atañe a todos. Redefinir la tarea del diseño es por lo tanto pensarlo como una forma de vivir. Esto no significa que no haya un saber específico del diseñador que lo diferencie del saber de otros, sino que su especificidad se define por lo que en general determina al saber cuando es entendido como algo ineludiblemente ligado a la tarea de vivir y no como algo autónomo y abstracto, esto es, cuando al saber se lo entiende desde un equilibrio entre el pensamiento digital y analógico, cuando se recupera el hacer como sustento y orientación básica del pensar.

La liquidación del hacer o, si se quiere, su subordinación a un pensar autónomo y totalizante se hace evidente tanto del lado del diseño como, en general, de todos los seres humanos. El diseño se ha querido entender como una tarea “intelectual”, como algo desconectado del hacer; el diseñador no tiene que “saber hacer” propiamente, se supone que su tarea se realiza completamente al frente de un computador y, una vez ha completado su idea, entonces la pasa a los que sí saben hacer, ya sea estos un artesano o el jefe de producción de una fábrica. En este proceso se homologa el trabajo del artesano al de la máquina, ésta se convierte en el modelo ideal de la perfección, y se supone entonces que al artesano no le corresponde pensar, que su tarea no tiene un ápice de creatividad, que es algo puramente mecánico; y así se preserva y se refuerza la idea de la superioridad del pensar sobre el hacer. Pero a su vez se supone que el diseño difiere de la ingeniería, que es al diseñador al que le corresponde pensar en la,

digamos, dimensión humana y social del producto industrial; y es aquí donde el diseñador se confunde, y asume que se trata o bien de transmutar el mero objeto útil —que en cuanto tal carecería de un sentido humano— en símbolo, o bien de ennoblecer dicho objeto haciendo de él una obra de arte. De modo que al diseñador no sólo no le competaría nada con respecto al saber hacer sino tampoco con respecto al uso, pero ¿qué tipo de dimensión humana y social puede ser una que no esté orientada ni por el saber hacer ni por el uso? Una que corresponde a la manera abstracta como el pensamiento digital piensa al ser humano, que, a la vez que lo eleva a la dimensión abstracta de humanidad, lo digitaliza y disuelve la singularidad de los seres humanos concretos al convertirlos en meras cifras. Es así como la funcionalidad y la utilidad se convierten en el imperativo de una racionalidad abstracta; puede ocurrir entonces que un objeto diseñado y producido perfectamente conforme a los criterios de una racionalidad digital, y que tal vez no pueda satisfacer a algunos usuarios, haría recaer sobre estos últimos la responsabilidad sobre su insatisfacción: es el usuario el que estaría siendo irracional, como si el diseñador propusiera sus objetos para una especie de sujeto ideal, de modo que la insatisfacción sería el resultado de una cierta imperfección de las personas concretas frente a tal sujeto ideal.

Y esta liquidación del hacer se verifica por el hecho de que “en el lugar del hacer se alzó el goce del consumo” (Aicher, 2001: 332) y, además, se ha venido a entender la libertad en términos de poder elegir entre diversas opciones, esto es, diversas marcas de productos acabados, se ha desligado por tanto la libertad de la capacidad de hacer algo uno mismo, se ha tornado la libertad en una idea abstracta; y tal vez, dice Aicher, la libertad no sea nada ni grande ni

pequeño sino sólo un agregado que va formándose en el hacer, de modo que “la libertad se materializa dondequiera que alguien se pone manos a la obra” (Aicher, 1994: 142). El saber hacer pierde todo valor, no sólo no se le reconoce propiamente ningún saber, ningún conocimiento, sino tampoco ningún placer.

Aicher hace entonces una propuesta audaz, entender el conocimiento, la filosofía misma⁹, como trabajo, entenderlos en el horizonte del hacer. El conocimiento, dice, es trabajo, “trabajo en el entendimiento propio. Obtención de entendimiento propio a través del trabajo” (Aicher, 2001: 216). En tal sentido, afirma, “si la filosofía quiere seguir preguntándose cómo se logra el conocimiento, debe poner su atención en el hacer; en la forma de conocimiento que se origina a partir del hacer” (Aicher, 2001: 188). Para esto es necesario, entre otras cosas, deshacernos de la idea de que el uso es la praxis sobre el reverso de la teoría, tal y como ha sido frecuente entenderlo en el mundo occidental moderno; el uso es el conocimiento mismo. El uso, dice Aicher, “no libera cualquier cosa interior, un núcleo, un valor, una verdad. Encontramos la verdad en el usar mismo. Es al revés: el saber es el reverso del hacer, del actuar, del uso. Es un resultado, no una norma” (Aicher, 2001: 237).

Esta idea lo lleva a otra que puede desconcertar y conducir a equívocos: pensar la artesanía como modelo de la tarea del diseñador y como correctivo de la actual situación. Pero ¿hay aquí una reivindicación romántica de la artesanía?, ¿la propuesta de una vuelta por detrás de la modernidad? o ¿acaso propone que se prescinda de las fábricas y que cada uno manufacture su propia ropa, sus propios muebles, sus propios utensilios? No se

⁹ Es cierto que también en Heidegger se puede encontrar una propuesta similar sobre el nexo entre pensar y trabajar, en su texto *¿Qué significa pensar?* pero la intención de Heidegger termina por ser muy unilateral, ya que le interesan las consecuencias de esta tesis del lado del pensar y se olvida de lo que ella implica del lado del hacer y del trabajar de la vida cotidiana. Aicher, en cambio, formula esta idea parado en la orilla del diseño.

trata de eso, explícitamente dice: “amo las máquinas, amo la técnica, y veo mi vida como un proyecto constructivo, pero no me interesa la técnica por la técnica misma” (Aicher, 1994: 141). En ningún momento entonces quiere decir algo así como que el artesano no tenga nada que aprender de la técnica moderna, sino más bien que la técnica moderna tiene mucho que aprender del artesano, y lo fundamental es la manera como su saber está sustentado en el hacer. Podemos decir que el saber hacer fue en otro tiempo una exigencia de índole económica, los utensilios y cosas que se necesitaba producir sólo se podían lograr si se sabía hacerlos; ahora, en cambio, se trata casi de un imperativo moral; no se trata de suprimir las fábricas o de renunciar a la técnica, sino de limitar su autonomía y sus pretensiones de totalidad, que son las que nos habrían llevado al absurdo de creer que lo que justifica la producción de algo es el mero hecho de que lo podemos hacer, al margen de la pregunta por su utilidad, o por su conveniencia o por su correspondencia con el mundo que queremos construir. En otras palabras, el hacer nos previene frente a las ilusiones de trascendencia del arte por el arte o de la técnica por la técnica misma. Reivindicar el hacer es reivindicar la vida cotidiana, la de todos los días, que suele ser vista, y no sólo por la religión, como algo que debe ser redimido, como si la verdadera vida humana estuviera en algún “más allá”.

Aicher nos ofrece pues un interesante

camino para pensar la artesanía que, sin caer en idealismos, permite recuperarla como un tema legítimo de reflexión. Hasta ahora se la ha definido en relación con la elaboración de adornos, o como un modo de saber no reflexivo, o como mero trabajo mecánico y repetitivo, carente de espíritu y de creatividad, o como una manera premoderna e “irracional” de producción de objetos. Para Aicher en cambio se trata de un modo de vivir para el que el conocimiento, la razón, la verdad, la belleza y la libertad —esas grandes abstracciones e ideales del pensamiento digital moderno— arraigan en el hacer, se materializan y ganan su sentido en relación con el hacer y con la vida de todos los días.

Concluamos pues diciendo, en breve, que si algo justifica que el diseño vuelva sus ojos al trabajo del artesano es para recuperar el buen juicio, esto es, la tarea del diseñador no se limita al cálculo, la suya es más bien, y aunque suene excesivo, una disciplina humanista¹⁰, requiere tacto para la comprensión de los seres humanos, para juzgar y decidir, para diferenciar entre lo conveniente y lo inconveniente, lo útil y lo inútil, lo bueno y lo malo. La técnica del artesano no es precaria e ineficiente porque no pueda diferenciar los llamados factores objetivos de los subjetivos y culturales, esa es precisamente su virtud, y no tiene apenas el sentido negativo de la incapacidad para diferenciar, porque en últimas la utilidad y funcionalidad nunca son en abstracto sino en relación con alguien concreto y en un momento determinado.

¹⁰ Richard Buchanan propone una tesis provocadora y sugerente: reconocer la ineludible dimensión retórica del diseño; afirma: “What is needed to reduce the welter of products, methods, and purposes of design to an intelligible pattern is a new conception of the discipline as humanistic enterprise, recognizing the inherently rhetorical dimension of all design thinking. The key to such a conception lies in the subject matter of design” (Buchanan, 1995: 24).

Referencias

- Aicher, Otl (2001). *Analógico Y Digital*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aicher, Otl (1994). *El Mundo Como Proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Bordieu, Pierre (2000). *Las Reglas Del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bordieu, Pierre (1988). *La Distinción. Criterios Y Bases Sociales Del Gusto*. Madrid: Taurus.
- Bonsiepe, Gui (1978). *Teoría Y Práctica Del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brun, Jean (1975). *La Mano Y El Espíritu*. México: F.C.E..
- Buchanan, Richard and Margolin, Victor (Eds.) (1995). *Discovering Design. Explorations In Design Studies*. Chicago: University Of Chicago.
- Burdek, Bernhard (1994). *Diseño: Historia, Teoría Y Práctica Del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Danto, Arthur C (2005). *El Abuso De La Belleza*. Barcelona: Paidós.
- Danto, Arthur C (1999). *Después Del Fin Del Arte. El Arte Contemporáneo Y El Linde De La Historia*. Barcelona: Paidós.
- Danto, Arthur C (2003). *Más Allá De La Caja Brillo. Las Artes Visuales Desde La Perspectiva Posthistórica*. Madrid: Akal.
- Collingwood, R. G (1960). *Los Principios Del Arte*. México: F. C. E.
- Dorfles, Gillo (1975). *Símbolo, Comunicación Y Consumo*. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, Gillo (1972). *Naturaleza Y Artificio*. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, Gillo (1977). *El Devenir De Las Artes*. Bogotá: F.C.E.
- Focillon, Henri (1983). *La Vida De Las Formas – Elogio De La Mano*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Francastel, Pierre (1972). *Sociología Del Arte*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Fry, Roger (1959). *Visión Y Diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gadamer, Hans-Georg (1998). *Estética Y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, Hans-Georg (1990). *La Herencia De Europa*. Barcelona: Península.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *La Actualidad De Lo Bello*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg (1992). *Verdad Y Método II*. Salamanca: Sígueme.
- Greenberg, Clement (1979). *Arte Y Cultura. Ensayos Críticos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heidegger, Martin (2002). *El Arte Y El Espacio*. Pamplona: Universidad Pública De Navarra, (Cuadernos De La Cátedra Jorge Oteiza).
- Heskett, John (1985). *Breve Historia Del Diseño Industrial*. Barcelona: Ediciones Del Serbal.
- Holz, Hans Heinz (1979). *De La Obra De Arte A La Mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lauer, Mirko (1982). *Crítica De La Artesanía. Plástica Y Sociedad En Los Andes Peruanos*. Lima: Centro De Estudios Y De Promoción Del Desarrollo.
- Llovet, Jordi (1981). *Ideología Y Metodología Del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Le Corbusier (1993). *Principios De Urbanismo (La Carta De Atenas)*. Barcelona: Planeta.
- Loos, Adolf (1972). *Ornamento Y Delito Y Otros Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mumford, Lewis (1957). *Arte Y Técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Quiñones, Ana Cielo (Editora) (2003). *Reflexiones En Torno A La Artesanía Y El Diseño En Colombia*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Javeriana,
- Ruskin, John. *Las Siete Lámparas De La Arquitectura (Seven Lamps Of Architecture - 1849)*. Valencia:
- F. Sempere Y Compañía Editores, 1910. Traducción: Carmen De Burgos.
- Shusterman, Richard (2002). *Estética Pragmatista. Viviendo La Belleza, Repensando El Arte*. Barcelona: Idea Books.
- Subirats, Eduardo (1989). *El Final De Las Vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- Subirats, Eduardo (1986). *La Flor Y El Cristal. Ensayos Sobre Arte Y Arquitectura Modernos*. Barcelona: Anthropos.
- Tafari, Manfredo (1997). *Teorías E Historia De La Arquitectura*. Madrid: Celeste.
- Taylor, Roger (1980). *El Arte, Enemigo Del Pueblo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Arquetipo