

# El diseño y la cultura estética

---

Por Armando Agustín Busquets Carballo

El diseño responde a nuevas necesidades técnicas y utilitarias, pero también simbólicas y estéticas.



La estructura económica del capitalismo moderno introdujo la necesidad de un nuevo campo especializado del saber. Este campo es precisamente el Diseño, un nuevo sistema estético-cultural<sup>1</sup> que se afirma como una disciplina asociada a la producción masiva de bienes de uso

y de servicios. En este contexto, el diseño responde a nuevas necesidades técnicas y utilitarias, pero también simbólicas y estéticas. A continuación, algunos apuntes en torno al lugar del diseño en el actual sistema de la cultura estética:

### **El diseño es asumido como estética de la cultura industrial**

La mayoría de las definiciones coinciden en afirmar que el diseño es una actividad proyectual en la que intervienen aspectos técnicos y creativos. En cualquier campo de la creación, la condición artística se constituye en uno de los atributos de legitimación más valorados. Es el caso de tantas disciplinas nacidas de la cultura técnica como la fotografía, el cine o el video. Ni siquiera las definiciones de corte más científico-técnico se atreven a negar que la actividad proyectual del diseño tiene un importantísimo componente estético.<sup>2</sup>

En las sociedades modernas, el diseño, en complicidad con la máquina y las nuevas tecnologías, ha puesto al servicio de millones de consumidores un número ilimitado de productos de altísima calidad estética, liberando y expandiendo el campo de la valoración estética, otrora restringido a los límites del arte y su estrecha elite de usuarios.<sup>3</sup>

Para Isabel Muñiz, directora de marketing de Pyrex, la correspondencia entre diseño y estética es muy clara: «Un producto tiene dos cualidades: un valor de utilidad, producto de la ciencia, y un valor de satisfacción creado por el arte y el diseño». Muchos profesionales del diseño han apuntado siempre, desde la teoría o la práctica profesional, que el rol fundamental del diseño es crear productos de una síntesis única de correspondencia entre los valores de uso y los valores simbólicos. Técnicos de la empresa alemana Rosenthal vienen diciéndolo desde hace mucho tiempo: «Para nosotros el arte es el aspecto estético de lo que producimos».<sup>4</sup>

En el marco de la sociedad de consumo y de la cultura de masas, el diseño ha terminado por convertirse en una actividad que opera casi exclusivamente en el terreno de lo simbólico. Esta condición lo emparenta definitivamente con la cultura estética y artística.

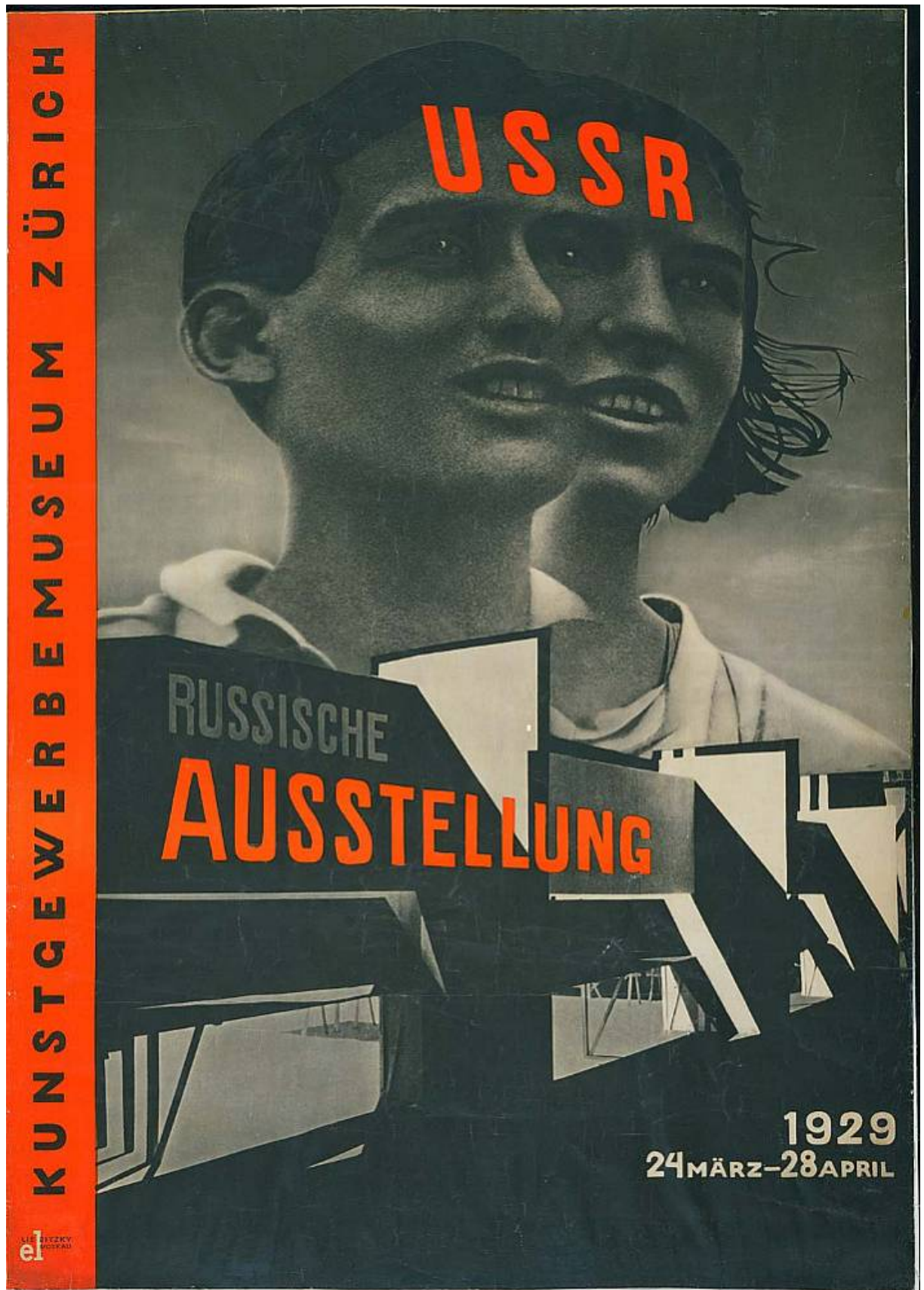
### **Espacios de hibridación. El diseño y sus relaciones históricas con el arte**

La historia del diseño, sobre todo en los momentos fundacionales de la disciplina, da cuenta de estas conexiones con la cultura estética y artística. El prólogo de semejante conexión se registró de manera muy significativa a propósito de dos acontecimientos fundamentales en la historia del arte y del diseño respectivamente: la creación de la célebre escuela de diseño Bauhaus, en Alemania y de los Vkhutemas,<sup>5</sup> en Rusia.

Bauhaus se funda en 1919. En este temprano proyecto de modernización de la enseñanza y la experimentación artística, figuras emblemáticas como Walter Gropius, Johannes Itten, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Theo van Doesburg, El Lissitzky y László Moholy-Nagy, forjaron los indiscutibles presupuestos del diseño industrial bajo criterios estéticos.



Maestros de la Bauhaus (1920).



Lissitzky. Cartel para la exposición rusa (Kunstgewerbemuseum, 1929).

Lo mismo ocurre en Rusia, con la creación de los Vkhutemas en 1920, una institución creada a partir de la fusión entre la vieja Escuela de pintura, escultura y arquitectura de Moscú y la Escuela de Artes Aplicadas Stróganov. Bajo los presupuestos ideo-estéticos del

Constructivismo y el Productivismo rusos, se proponía la formación de profesionales artistas-constructores en capacidad de diseñar objetos utilitarios para la producción industrial, grandes figuras del arte de vanguardia ruso como Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, Lyubov Popova, Gustav Klutskis y el propio Kazimir Malevich, formaron parte de la exclusiva planta docente de Vkhutemas.

El célebre Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, así como el conjunto de carteles y diseños constructivistas de Rodchenko y Klutskis para diversas revistas soviéticas, pertenecen, por igual, a la historia de las grandes obras maestras del arte y del diseño moderno.



Alumnos trabajando en Vkhutemas (Moscú, 1920-1930).



Tatlin. Maqueta del Monumento a la III internacional (1919).

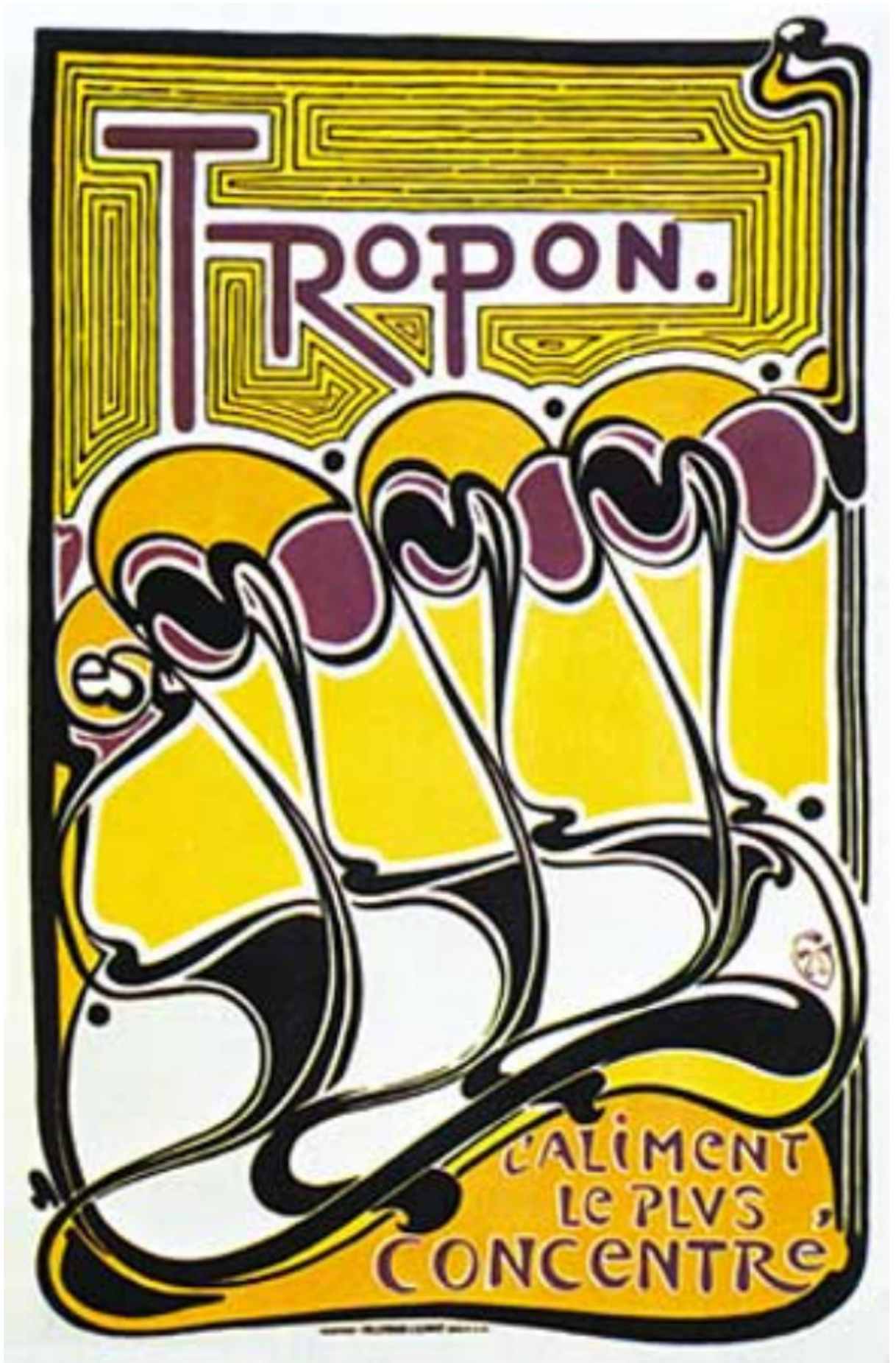


Gustav Klutsis. Cartel, 1930

Diseñadores como Henry van de Velde, Peter Behrens y la pareja de Charles y Ray Eames, se dedicaron a múltiples actividades en varias direcciones. Van De Velde empezó como pintor y trabajó como arquitecto, luego como especialista en diseño gráfico y posteriormente como diseñador de productos y muebles, también como educador dentro del campo del diseño.

Peter Behrens empezó como pintor y diseñó muebles antes de convertirse en director de diseño del AEG en Berlín, manejando desde entonces la identidad corporativa de la firma, que incluía el diseño de productos y la arquitectura. En otro lugar, Charles y Ray Eames combinaron sus talentos en el diseño arquitectónico con la pintura y la escultura y, como es sabido, posteriormente se convirtieron en importantes diseñadores de muebles, pero también hicieron cine y destacaron en el diseño de exhibiciones.





Henry van de Velde. Cartel (1898).



Peter Behrens. Cartel (1898).



Charles Eames. Trabajando en el diseño de su célebre Eames Longe Chair (1956).

Paradigmático es el caso de los históricos ready-mades creados por Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968), que acusan una doble condición de objetos diseñados previamente, devenidos en obra de arte por el gesto del artista. En 1914, el artista declaraba que el único arte que había producido América era sus puentes y sus objetos de fontanería.<sup>6</sup>

En Historia de las seis ideas, Wladislaw Tatarkiewicz, introduce una definición de arte que es perfectamente válida para el diseño, en ella fija la capacidad del arte para construir formas que pueden deleitar o emocionar:

«El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque».<sup>7</sup>



Marcel Duchamp. Fuente (1917).

Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy, los procesos de hibridación que acusan ambas disciplinas han ido *in crescendo*, dibujando un escenario en el que las prácticas del diseño contemporáneo se parecen cada vez más a las que tienen lugar en los territorios del arte. Ingrid Fugellie sitúa al diseño y el arte como productos del campo de la cultura, al tiempo que reflexiona en torno a los múltiples procesos de hibridación que se establecen hoy entre ambas disciplinas:

«Así, el mismo aparato o marco institucional que el arte ha desarrollado en su trayectoria desde el Renacimiento: muestras, concursos, bienales, simposios y congresos locales y foráneos, coleccionismo y mercado, publicaciones y revistas

especializadas sobre historia, teoría y crítica, noción de estilo y referentes icónico formales provenientes de las artes visuales, entre otros, operan de manera ostensible en el campo del diseño. Las ya tradicionales exposiciones temáticas, las deconstrucciones a partir de obra artística en la publicidad y la moda, las marcas de diseñadores famosos y las cada vez más numerosas publicaciones en torno a la disciplina, son algunas de las prácticas contemporáneas que dan cuenta de este fenómeno».<sup>8</sup>



Exposición de Paula Scher y Seymour Chwast. Instalación en Philadelphia Museum of Art (2013).



Paula Scher. Instalación en Tyler School of Art (2015).

Sin embargo, a pesar de estos flujos de diálogos intertextuales y prácticas interdisciplinarias, el entramado contemporáneo de la cultura y sobre todo del mundo institucional del arte, se resiste a aceptar al diseño como actividad enteramente artística. Resistencia que se origina en la propia naturaleza del diseño; es decir, en su orientación determinante hacia el cumplimiento de funciones prácticas que, de acuerdo a viejos paradigmas, tienden a apartarle del «arte puro». Según Isabel Campi, la definitiva asunción del diseño a la condición de lo artístico, llegará de la mano de la «jurisprudencia cultural» de los académicos y críticos del mundo del arte, una vez diluidas aquellas viejas relaciones ideológicas que definían lo artístico por oposición al producto industrial:

«El diseño no solamente es una actividad históricamente reciente sino que además deberá abrirse camino en un contexto muy adverso en la medida que en el siglo XIX, durante la apoteosis de la Revolución Industrial, el producto artístico se define por oposición al producto industrial. Los artistas demostrarán que sus obras son arte despojándolas del elemento básico del objeto artesano o industrial: la funcionalidad. Consecuentemente el arte se definirá por su falta de utilidad. Recuperar la dimensión artística de la funcionalidad será el caballo de batalla del diseño en el siglo XX».<sup>9</sup>



Memphis. Silla First (1983).

De todas formas, sobre finales de la segunda mitad del siglo XX, los nuevos diseñadores postmodernos, a contrapelo de los fundamentos ideológicos del diseño moderno (racionalista, signado por lo impersonal, antidecorativo y seriado), pusieron el énfasis en la expresión personal, en la marca de autor y en la comunicación afectiva con el usuario, con un diseño marcado por la intuición y la vuelta a procesos de producción semiartesanales, recuperando para el diseño el valor de la expresión individual. Adicionalmente, los grupos más representativos de esta nueva actitud (Alchimia y Memphis en Italia, Mobel Perdu y Strand en Alemania o Transatlantic en España), exponían en galerías de arte, a menudo producían una obra limitada, editaban lujosos catálogos de su trabajo, implementando así típicas estrategias de exhibición y circulación instaladas en el mundo del arte.



Juicy Salif. Exprimidor de fruta diseñado por Philippe Starck (1990).

Publicado el 01/02/2016

---

1. Chaves, Norberto. *Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del diseño gráfica*. Paidós, Buenos Aires 1999



2. Campi Valls, Isabel. [\*Sobre la condición artística del diseño industrial: una perspectiva sociológica.\*](#)
3. Fugellie, Ingrid. Anna. *Arte y diseño, negociar la diferencia*. Publicado en *Arte y Diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos*. Anna Calvera. Gustavo Gili. España, 2003
4. *Arte y Diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos*. Anna Calvera. Gustavo Gili. España, 2003
5. Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica, fue una escuela estatal de arte y técnica, creada en 1920 por decreto del gobierno soviético.
6. [\*Editorial de la revista The Blind Man.\*](#)
7. Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, Ed. Tecnos, Madrid 1987
8. Fugellie, Ingrid. Anna. *Arte y diseño, negociar la diferencia*. Publicado en *Arte y Diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos*. Anna Calvera. Gustavo Gili. España, 2003
9. Campi Valls, Isabel. [\*Sobre la condición artística del diseño industrial: una perspectiva sociológica.\*](#)

**FOROALFA**

ISSN 1851-5606

<https://foroalfa.org/articulos/el-diseno-y-la-cultura-estetica>

