

ARTE Y DISEÑO: DESDE SU DIFERENCIA
INTERPRETATIVA HASTA SU DENOMINADOR COMÚN
EN EL ARTE CONCEPTUAL, A LA LUZ DE SU
ENRAIZAMIENTO EN LO ESTÉTICO

*Art and Design: From their interpretative Difference to their
Common Denominator in Conceptual Art from the view of their
Rooting in the Aesthetic Thing*

Wenceslao RAMBLA ZARAGOZÁ
Universidad Jaime I. Castellón

BIBLID [(0213-356)12,2010,151-171]

Fecha de aceptación definitiva: 14 de julio de 2010

RESUMEN

Este artículo aborda las concomitancias que puedan tener arte y diseño desde el punto de vista de su enraizamiento en lo estético. Para ello se confrontan, a partir del concepto de *opera aperta* de U. Eco y su prevención respecto al índice de apertura de una obra. Trasladado esto al campo del diseño se constata el diferente, que no inexistente, grado de apertura lectora y su evolución al respecto cuando con Uri Friedländer se puso de relieve cómo en diseño se ha ido sustituyendo la orientación analítica y racional por valores sensitivos y emocionales que ofrecen un mayor campo de posibilidades de interpretación. De modo que la función estética del diseño ha pasado a plantearse dentro de lo que se han dado en llamar la metáfora histórica, la metáfora técnica y la metáfora-histórico artística. Y cómo, por su parte, al irse articulando el arte contemporáneo cada vez más como reflexión de su mismo problema (la idea de un modo de formar antes su materialización misma) acaba por converger con la idea de proyecto operativo consustancial a la esfera del diseño.

Palabras clave: Diseño, Arte, Apertura, Aspecto sensible, Configuración funcional de uso, De-signum/Diseño/Design, Índice de apertura, Campo de posibilidades interpretativas, Arte conceptual.

ABSTRACT

This article shows the concomitances that art and design can have from the point of view of their rooting in the aesthetic thing. Both disciplines are confronted from the Umberto Eco's *opera aperta* concept and his prevention with respect to the opening index of a work of art. Transferring it to the field of the design it is stated the different (but not nonexistent one) degree of reading opening and its evolution, when Uri Friedländer remarked that analytical and rational direction have been replaced by sensitive and emotional values in design, offering a wider field of interpretation possibilities. Then the design aesthetic function has moved to be considered as historical metaphor, technical metaphor and historical-artistic metaphor. And how the contemporary art is going to be articulated as thinking of its own problem (the idea of a way of forming before its same materialization) and is peculiarly converging to the idea of consubstantial operative project in the design sphere.

Key words: Design, Art, Opening, Sensible aspect, Functional Configuration of use, De-signum/Design, Opening index, Field of interpretative possibilities, Conceptual art.

1.

Con las propuestas del *Conceptual Art* en su momento y con las instalaciones que proliferan por doquier en la actualidad, se comprueba cómo el utensilio, el enser, los artículos manufacturados del más variado signo –lámparas, monitores de televisión, electrodomésticos de todo tipo, armarios, percheros, vitrinas... y un sinnfín de objetos–, o bien forman parte de obras artísticas de manifiesta complejidad, o simplemente se sobran y se bastan para autorreferenciarse permanentemente como obra de arte tras la pertinente descontextualización.

Y como consecuencia de los *Ready-mades*, el corolario que a partir de éstos se estableció y cuya vigencia continúa girando en torno a la «desestetización de lo estético», al desligarse de la categoría clásica de belleza un pretendido objeto artístico; y a la «estetización de lo no estético», al otorgar carácter artístico a lo que en principio no se tenía por tal o prioritariamente por tal –el diseño industrial, la publicidad y los medios de comunicación, como factores no artísticos que sin embargo constituyen a estas alturas, junto con las artes, el horizonte

estético de nuestro tiempo¹—, nos debe llevar a que quede claro que una cosa es hablar de arte realizado con objetos de origen industrial, en cuanto que el carácter real de los objetos puede devenir o transformarse en un asunto artístico, y otra cosa es convertir —o sea confundir— el diseño en puro arte.

Así, como denunciaba Bernhard E. Bürdeck: «Después de que el diseño, en su presunta radicalidad de los años ochenta, se despidiera de las restricciones del funcionalismo, era sólo una cuestión de tiempo que acabara transformándose en puro arte»², los paralelismos eran evidentes. De modo que, a finales de los años ochenta del siglo XX, el arte se había consagrado en gran parte a la teoría de la simulación de Jean Baudrillard, presentándose como arte del espectáculo y de bastidores³. Algo, por cierto, que pudo comprobarse en 1987, no sin asombro, en la Documenta 8 de Kassel, en donde el diseño casi se sentaba en el trono del arte; ámbito al que, en palabras de Michael Erlhoff, «no pertenece y donde no podrá mantenerse»⁴. Aseveración efectuada a pesar de que éste aportase su grano de arena, junto con Rolf-Peter Baacke y otros, para que una situación tal se creara. Así las cosas, en esos años lo útil se vinculó aparentemente con la belleza del arte; sin embargo no se produjo unidad alguna en esa pretendida síntesis, sino más bien un gran disparate, ya que como relata Bürdek, reputado teórico y profesor de la *Hochschule für Gestaltung* de Offenbach:

Los objetos que allí se mostraron eran ejemplares únicos que no se presentaban ni como prototipos, ni como modelos para cualquier tipo de producción en serie. El diseño expuesto en la Documenta 8, ya fuera movimiento moderno, posmoderno, o moderno tras el posmoderno, pasó a ser simplemente un grupo de objetos más⁵.

En cambio, frente a ello, es precisamente el logro de esa síntesis que yo doy en llamar «coimplicación» entre *configuración funcional de uso y aspecto sensible* de la misma, lo que permite que podamos hablar de diseño con propiedad. Es decir, «coimplicación» entre función y forma, pero ya desde la fase misma de ideación del objeto; o sea, de lo que acabará por ofrecerse materializadamente al sujeto consumidor tras el pertinente proceso de producción, no artesanal

1. JIMÉNEZ, J., «Presente y futuro del arte», en: MOLINUEVO, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 33-34.

2. BÜRDECK, B. E., *Diseño. Historia, teoría y práctica del Diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, p. 64.

3. Idem.

4. ERLHOFF, M., «De la cabeza a los pies. Prólogo para animadores», *Catálogo de la Documenta 8*, vol. I, Kassel, 1987.

5. BÜRDECK, B. E., *Opus cit.*, p. 65.

(artístico) sino industrial (diseño). Con todo, y teniendo en cuenta que si la escisión entre arte y artesanía, todavía sin una nítida distinción en el pensamiento de la Antigüedad, vino a confirmarse de un modo patente en el Renacimiento al generalizarse la denominación de «bellas artes» para el arte (arte tal como se entiende hoy), y si la separación de ambas actividades con respecto al diseño, ya hace algo más de un siglo que se estableció, no por eso ha de dejarse de indagar en las nuevas modalidades y permeabilidades que entre la disciplina de diseño y la esfera artística están teniendo lugar. Algo que sin duda se acrecentará a lo largo del recién estrenado siglo XXI.

En cualquier caso, la teoría estética se ocupa de una clase de objetos mucho más limitada que el inmenso conjunto de cosas hechas por el ser humano; o precisando mejor, de una función más reducida: los objetos en cuanto pueden ser contemplados estéticamente. Ahora bien, puede ocurrir que todos los objetos sean susceptibles de tal contemplación –nada que objetar a ello–, pero lo que es seguro es que no todos, al menos no todos igualmente, superarían un riguroso escrutinio estético. También es cierto que hay muchas formas de mirar o fijarse en los objetos hechos por mano humana distintas de la forma estética de contemplarlos. Parece conveniente, pues, estrechar el campo para excluir, si no a la inmensa mayoría de las cosas realizadas por el hombre, sí al menos a la gran parte de las «formas» de atenderlas. Pero también hay que tener presente que el asunto se ha complicado con la irrupción del diseño, en especial tras el progresivo interés que en nuestra contemporaneidad ha despertado, y sin olvidar el papel que tuvo en las vanguardias utópicas como forma de aunar y acercar el arte a la vida, lo que implicó no pocas opiniones enfrentadas entre distintas facciones. Recordemos sin ir más lejos las pugnas entre los puristas, los partidarios de las artes aplicadas y la facción de los constructivistas-productivistas de la vanguardia rusa⁶, cuando se planteaba el considerar al objeto

6. Ebullición creadora y de eclosión de proyectos que conduciría entre 1921 y 1922 al conflicto entre diversos enfoques y personalidades, quedando definido en un extremo por las posiciones de puristas abstraccionistas como Malevich. Por otro lado por el grupo intermedio en cuanto a la relación arte-funcionalidad: una especie de artes aplicadas –con Naum Gabo, Vladimir Tatlin y Anton Pevsner–. Y en el otro extremo opuesto: por el grupo de los constructivistas-productivistas a ultranza inspirados en el poeta Maiakowsky. Grupo que, denostando por completo a los primeros, achacaban al intermedio su poca implicación con el polo de la producción.

Posteriormente, esa situación que no hacía más que poner en evidencia los conflictos que se generaban en los *VKbUTEMAS* y el *INKbUK*, quedaría marcada por el bloque de fuerzas que, ante la huida de Rusia de Kandinsky, Pevsner, Gabo y El Lissitzky –cansados de la confrontaciones y disputas, y que tanto influirían después en la vanguardia racionalista alemana– se agruparon en torno a la revista *LEF (El Frente izquierdista de las artes)*. Agrupación partidaria del productivismo que, asimismo, acogió a

industrialmente producido no sólo por su configuración denotativa de su valor de uso, sino también por la artísticidad en sus hechuras y la consiguiente forma estética de contemplación que podía propiciar, implementando así su valor simbólico y de prestigio y, consecuentemente, su valor de mercado. Cuando no es el caso en que, como advertía Baudrillard, los objetos que nos rodean –los de nuestra vivienda, el coche, los objetos técnicos de uso diario...– en vez de estructurarse de acuerdo con nuestras necesidades humanas, se estructuran (con lo que su análisis de los objetos va a parar a un *descubrimiento* político-económico) exclusivamente en función de un objetivo: en aras de un sistema de producción y de una estandarización ideológica⁷.

2.

Así, pues, las obras que solemos incluir bajo tal denominación, la de «obras de arte», bien pudieran definirse restrictivamente (de persistir en el empeño, dado que lo más habitual en nuestros días es eludir la definición del concepto de arte, tras constatarse lo inviable de toda definición sustancialista de lo estético y lo artístico) como aquellos objetos hechos por el hombre que, de una manera absoluta o primordialmente, actúan estéticamente en la experiencia humana. Con ello estaríamos subrayando su unidad por el «efecto estético» que producen, pero también apuntando, con José Jiménez, algo muy decisivo; a saber: que de la aceptación de la existencia de los diversos géneros y modalidades artísticas, de la diversa importancia que según épocas se les ha atribuido, el hecho es que las artes, que aparecen como un producto mimético o representacional, precisamente por comportar –la imagen (representación)– un carácter arbitrario y convencional, constituyendo el nexo entre los distintos tipos de *mimesis* que pueden constatarse en las diversas disciplinas artísticas, es por «lo que permite concebir la *unidad antropológica de las artes*, sin hacerla depender de una única raíz expresiva o de la idea de sistema, con la fuerte carga metafísica que estas dos últimas posibilidades suponen»⁸. De manera que, concluye Jiménez,

futuristas residuales y partidarios del formalismo lingüístico, y que entre 1923 y 1926 propuso la definición de las bases científicas y prácticas del diseño industrial: el no a cualquier clase de producción artesanal y omisión sistemática de todo tipo de estilo ornamental que condujera al fetichismo del objeto.

7. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1987; citado por BÜRDECK, B. E., en: *Diseño. Historia, teoría y práctica del Diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, p. 139.

8. JIMÉNEZ, J., *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002, p. 103.

de este modo se haría factible nuestra inserción en una cadena de transmisión cultural que desde la Grecia Antigua acepta, de una u otra forma, la validez universal del procedimiento mimético. Procedimiento que asegura la unidad institucional de las artes sobre la base de la unidad de su efecto: el efecto estético que genera la función verosímil de una o múltiples imágenes de plenitud (o de contra-plenitud) con la que nos vemos, en definitiva, sensible y cognoscitivamente confrontados⁹.

Y como opuestas a las obras artísticas distinguiríamos las históricamente llamadas «artes útiles», cuyos objetos tienden a resolver alguna finalidad utilitaria en la vida del individuo; finalidad distinta a la contemplación estética. Y aquí, obviamente podemos colocar tanto las elaboradas artesanalmente como las realizadas mediante un proceso industrial.

Sin embargo, y en virtud de la línea argumental que estamos trazando, se puede colegir que ya no son las cosas tan tajantes como antes, como una clasificación jerárquica pudiera proponer o establecer de hecho. Ahora bien, esto no implica abocar en un *totum revolutum* todos los aspectos que a propósito de nuestra indagación estamos considerando. Así, si las obras de arte, tanto por el tipo de efecto estético que producen, como por el nexo que la *mimesis* establece entre todas las disciplinas artísticas, hacen que pueda hablarse de la unidad de las artes, relegando cualquier sentido metafísico y enraizándose en la dimensión estética del *anthropos* dentro de la correspondiente tradición cultural, así también las obras resultantes de un proceso de diseño, aun cuando comporten un carácter fundamental pragmático, no por ello dejan de atender en su formulación a un cociente artístico, cociente muy elevado en no pocas ocasiones. Eso sin olvidar, por supuesto, cómo la forma, que como configuración instrumental objetualizada manifiesta directamente tal (su) especificidad (valor de uso), varía según las épocas y los avances de la tecnología, pero manteniendo en esa especie de iconicidad configurativa un nexo entre los diferentes tipos de productos de cada clase; y, por último, reconociendo que su enraizamiento en lo antropológico es innegable: no en vano el enser y el instrumento son resultados de la cultura material del género humano.

Así pues, dado que tanto un tipo de objetos: los realizados y tipificados como artísticos, como otro: los que se justifican esencialmente por su utilitariedad, han sido llevados a cabo por el hombre –bien directamente, bien a través de procesos fabriles– conviene tener en cuenta, como nos recuerda Eliseo Gómez-Senent¹⁰, los tres aspectos fundamentales a considerar en la actividad

9. Idem.

10. GÓMEZ-SENENT, E., *Diseño Industrial*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1986, p. 189.

que el hombre planifica y realiza: el aspecto práctico, el teórico y el estético. O dicho de otro modo: las tres funciones relacionadas con los actos humanos: la práctica, la teórica y la estética; así como el grado de implicación de cada una de ellas en cada acto. Algo que ciertamente varía, pues o bien en una actividad y/o realización humana sólo importa su finalidad práctica, o bien ésta puede aliarse con otra de índole estética, o bien una actividad teórica puede abordar cualquiera de estos aspectos por separado o conjuntamente. Así, en este orden de cosas, cabe notar cómo en los actos humanos de creación –la creación técnica, pongamos por caso– en los que se persigue la consecución de un objetivo nuevo, es necesario aprovechar elementos o factores de la realidad o ideológicos, en sentido amplio, hasta entonces omitidos. Pretensión que a veces sólo puede descubrir la actitud estética, entreverada incluso con diversos ingredientes teóricos y/o espirituales; como tan evidente resulta por ejemplo, en la catedral gótica, donde la necesidad de dotarla de mucha luz como valor simbólico de raíz plotiniana impulsó a buscar, frente al románico, soluciones técnicas con que «desmaterializar» los muros. Por un lado, mediante el atrevido sistema de columnas, bóvedas y nervaduras, con el correspondiente reparto de cargas en los contrafuertes (externos para evitar un confusionismo configurativo dentro del propio espacio interior arquitectónico), y por otro, promoviendo el «tapado transparente» de esos muros mediante vidrieras, generando un extraordinario campo de actuación artística en los vitrales. Mas sea como fuere, el hecho es que sólo esta última –la función estética– tiene en cuenta a la cosa misma, es decir, a la cosa en su singularidad¹¹.

Por su parte, los productos humanos derivados de los actos de creación que tienen en su constitución inicios de intencionalidad, ya constituyeron una preocupación para Jan Mukařovský¹², quien los dividió en dos grupos. Así, los productos derivados del primero –los correspondientes a la funcionalidad directa– quedaban destinados a servir a un objetivo determinado, pudiendo designarse como *instrumentos*. Los del segundo grupo en cambio, destinados a tener una finalidad en sí mismos, eran los que pasaban a considerarse *obras de arte*.

Mukařovský, partiendo en su planteamiento semiológico de la «estética de la sustitución de la idea de belleza por la idea de función», desarrollaría una tipología de las funciones según un esquema que abarcaba, por un lado, las funciones directas y, por otro, las denominadas por él como indicativas. De las primeras *colgarían*, como en un dúplice ramillete, las funciones prácticas y las teóricas; mientras que las indicativas comprenderían tanto las simbólicas como las estéticas. De donde como puede apreciarse, la noción de función simbólica,

11. *Ibid.*, pp. 188-189.

12. MUKAŘOVSKÝ, J., *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, G. Gili, 1977.

que en el esquema de Mukařovský aparece en el mismo grupo que el de la función estética, nos está *indicando* algo diferente a lo que supone la practicidad, valga la redundancia, del bloque de funciones prácticas. Nos indica en suma que ambos tipos de funciones se refieren no al carácter instrumental –práctico o teórico de una realización humana– sino *al aspecto recayente de su lado estético*.

No obstante cabría hacer aquí una precisión, ya que si bien es del todo cierto en el caso de las funciones estéticas tal cual –finalidad en sí mismas¹³–, en el caso de las funciones simbólicas, al poderse considerar en el ámbito de los productos o realizaciones humanas en sentido ampliado como instrumentos de pensamiento o de pensamiento para la acción, remiten a algo más y responden *de* algo más que del objeto en sí mismo. De manera que, dado que con ello se está apuntando, aunque pueda no parecerlo, a un «carácter instrumental» –bien como hizo Freud en el campo del psicoanálisis, bien como se hace en el caso del diseño de dispositivos de señalética y de códigos para operar/manejar maquinaria– es por lo que no puede/deba este tipo de simbolización reducirse o identificarse con la función simbólica tal como es entendida en la esfera del arte.

Como subraya Jiménez, en Mukařovský encontramos una concepción reductiva de la dimensión simbólica del arte, identificada por éste tan sólo con uno de los componentes del signo tal como lo entendía Saussure: «Con el significante y con lo que Mukařovský, denominaba «la obra-cosa»: «la cosa» que representa la obra artística en el mundo sensorial y que es accesible a la percepción de todos, y que funciona únicamente como símbolo exterior»¹⁴.

En conclusión y sintetizando de un modo general: cada uno de estos grupos se distingue, volviendo a Gómez-Senent, por una determinada constitución intencional. Así, el instrumento insinúa que está destinado a servir, ese es su «diseño» (*de-signum*/diseño/*design*) y la obra artística induce a adoptar una postura de receptor ante ella (al menos en principio, y desde luego según una amplia postura del pensamiento estético enmarcado en la estética de la recepción). Pero dicho esto, enseguida hay que advertir que el objeto no actúa siempre de manera unívoca en una de estas dos direcciones. Al contrario, como insiste el profesor Gómez-Senent, hay muchos casos en que un mismo objeto puede ser valorado como instrumento y como obra de arte. Todavía más, las obras de diseño, de ingeniería y de arquitectura se basan directamente en esa ambigüedad, y de ahí que puedan ser consideradas en muchas ocasiones como instrumentos y obras artísticas¹⁵.

13. No olvidemos, como nota Simón Marchán, que «la simbolización artística, a diferencia de las restantes y sea cual sea el disfraz terminológico bajo el que se presente, se zambulle en la *forma*, permanece en el mundo de la apariencia». Ver MARCHÁN, S., *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 3.ª reimp., 2000, p. 237.

14. JIMÉNEZ, J., *Imágenes del hombre*, Madrid, Tecnos, 2.ª ed., 1992, p. 268.

15. GÓMEZ-SENENT, E., *Opus cit.*, p. 189.

3.

Si admitimos una noción de Estética como reflexión filosófica sobre determinados objetos artísticos y naturales que suscitan en nosotros juicios peculiares de belleza, sublimidad o fealdad, en el marco de unos sentimientos propios y exclusivos, parece lógico que nos preguntemos por la naturaleza o atributos de tales objetos que promueven en nosotros tales juicios y sentimientos. Y dado que, por razón de nuestro discurso, hemos de confrontar tales objetos –capaces, insisto, de propiciarnos una experiencia estética, además de permitirnos emitir sobre ellos esos tipos de juicios– con otros realizados por el hombre que, aun susceptibles de atención estética, entrañan una prioritaria vocación utilitaria, es por lo que parece apropiado que nuestro planteamiento haya de ser de corte inductivo. Es decir, desde objetos materialmente constituidos, ya se trate de los etiquetables como piezas artísticas o bien de los tipificados como objetos de diseño. Por tanto, nuestra indagación habrá de partir fundamentalmente de las excelencias aparienciales de los objetos, tanto formales como funcionales, y contando –o al menos no obviándolas– con las reacciones que provoquen en el receptor: sujeto contemplador de la obra de arte; sujeto usuario del objeto de diseño, aunque objeto que, como aquella, capaz de hacernos sentir también estéticamente.

Así pues, si centramos la estética en una reflexión sobre lo artístico –sin menoscabo de otros enfoques, como la consideración de lo bello natural o de la belleza trascendental–, es evidente que debemos intentar esclarecer los puntos esenciales que determinen la identidad de la obra de arte. Y como contraposición, teniendo en cuenta nuestra línea argumental, la extensión de tal cometido a la obra de diseño para, posteriormente, determinar las posibles concomitancias que arte y diseño tienen desde el punto de vista de su enraizamiento en lo estético.

Ciertamente, determinar qué hace a algo artístico no parece empresa fácil. No obstante, aunque esto sea una tarea difícil y compleja, contamos en principio con un asequible punto de partida; a saber: que de algún modo la pregunta presupone ya una respuesta, una intuición previa de lo que se inquiere. Precisamente basándose en este presupuesto, Benedetto Croce inició el estudio del tema de su *Breviario de estética*. Así, decía:

A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una broma que no es completamente necia, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formularnos esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia de la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende, calificada y conocida¹⁶.

16. CROCE, B., *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 11.

En términos muy similares se expresaba Dino Formaggio: «Arte es todo aquello a que los hombres llaman arte»¹⁷. Parece, por tanto, que la posibilidad de un conocimiento intuitivo, previo y orientador sobre lo artístico es algo que no debe ser rechazado. Además, no olvidemos cómo Heidegger, en su analítica sobre el existente, daba por supuesto que la pregunta por el ser suponía ya, de alguna manera, la respuesta.

En cualquier caso, la validez de unas intuiciones previas sobre lo que se inquiere no nos exime de la tarea de explicitar racionalmente sus contenidos. Y tanto Croce como Heidegger, en el campo estético y la esfera ontológica respectivamente, se esforzaron por *racionalizar* la intuición. De no ser así, las intuiciones previas nunca llegarían a superar su condición de conocimiento nebuloso.

Con todo, como venía a decir Umberto Eco por su parte, el arte hoy es reflexivo, está transido de autoconciencia, es intelectualista... De manera que la noción que Croce había formulado –la de que el arte se fundamenta en la intuición y el sentimiento– a Eco le parecía baldía porque a su entender no aclaraba el fenómeno más característico del arte de nuestros días (y eso, no lo olvidemos, estaba diciéndolo ya en la década de los setenta del pasado siglo), a saber: «Un hacer en el que interviene ante todo la inteligencia»¹⁸.

4.

Así pues, y aun cuando en el pasado la cuestión de lo artístico no dejara de estar siempre rodeada de grandes interrogantes, no parece que en nuestro tiempo hayan disminuido. En gran parte debido al hecho de que la línea divisoria entre lo artístico y lo no artístico es apenas perceptible en nuestros días. De modo que, no es extraño que abunden estudiosos del arte y estetas contemporáneos que se hayan pronunciado por la imposibilidad de llegar a una definición coherente sobre lo que sea el arte.

Abundando en ello, observamos actualmente cómo en gran medida –especialmente en la clase de objetos de diseño vinculados al hábitat– se presenta asimismo la disquisición sobre si se trata de objetos artísticos con valor funcional o productos diseñados según establece esta disciplina, aunque con un cociente estético tan elevado que casi pueden tomarse como exclusivas obras de arte.

No obstante, esta diversidad de valoraciones que se está dando en la esfera del diseño –y de una forma muy acusada a partir de su *boom* social–, ya venía produciéndose mucho antes en el campo del arte contemporáneo por parte de

17. FORMAGGIO, D., *Arte*, Barcelona, Labor, 1976, p. 11.

18. ECO, U., *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. V.

artistas y promotores. Recordemos que un destacado rasgo del arte actual, y que hace aún más difícil su definición, es precisamente el de la variedad de lecturas que permite. No en vano, como Umberto Eco señalaba precursoramente en *La definición del arte*, frente a las antiguas concepciones del arte en las que se ponía el acento en el polo de la «definitud» (por ejemplo, el que el propio Eco daba acerca del tipo de comunicación poética al que aspira la poesía dantesca que exigía al lector una respuesta de tipo unívoco), nos encontramos con el desarrollo de la sensibilidad contemporánea que ha ido acentuando la apetencia hacia un tipo de obra artística que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas lecturas, se plantea como estímulo para una libre interpretación, orientada sólo en sus rasgos esenciales por aquella (la obra). Y volviendo a la ejemplificación del propio Eco en este punto puede comprobarse cómo, aunque en las poéticas del simbolismo francés de la segunda mitad del siglo XIX podía constatarse que la intención del poeta consistía en producir una obra definida; se trataba efectivamente de una obra definida, desde luego, pero precisamente lo era para estimular un máximo de apertura, de libertad y de goce imprevisto. De manera que la «sugestión» simbolista lo que trataba era de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado: una estela de significados posibles, todos igualmente imprecisos e igualmente válidos según el grado de agudeza, de hipersensibilidad y de disposición sentimental del lector¹⁹.

Y si de esa modalidad artística pasamos, también con Eco, a obras plásticas que poseen en sí mismas una especie de movilidad no virtual (o sea no como la que podemos percibir en el espacio plástico que se genera en un cuadro) sino real, es decir, una capacidad efectiva de poderse replantear calidoscópicamente ante los ojos del espectador como ocurre con los *móviles* de Alexander Calder (artilugios que, como se sabe, oscilan entre la escultura y el objeto decorativo, cual objetos plásticos que continuamente se metamorfosean ofreciendo en cada momento nuevos ángulos visuales), igualmente estaremos ante la posibilidad de efectuar nuevas lecturas, gracias precisamente a las nuevas formas con que se nos presenta ese tipo de objeto que cambia su fisonomía en virtud de la movilidad real de sus elementos mediante un impulso propio: nosotros, el público mismo, al tocarlos; o ajeno: el viento u otra fuerza natural o artificial²⁰.

Por otra parte – y siguiendo en este orden de cosas– no hay que olvidar que existen obras literarias que por la complejidad de sus estructuras, por la intrincada forma de interrelacionarse sus planos narrativos, *relais* semánticos, alusiones

19. *Ibid.*, p. 158.

20. *Ibid.*, p. 159.

fonéticas, evocaciones míticas, etc. tienden –en la intención de sus autores– a vivir una vida propia, renovando continuamente sus significados. Con todo, la posición de Eco deja bien claro que las poéticas nunca disuelven totalmente la obra en la pluralidad de sus interpretaciones porque el autor siempre establece una orientación básica. De modo que, más bien puede decirse que la limitación de un «objeto» vendría a ser substituida por la más amplia limitación de un «campo» de posibilidades interpretativas²¹.

Y continuando con el ejemplo de Calder, por la plasticidad dinámica y físico-visual que conlleva, hay que destacar cómo este artista nos invita con su obra a que, mediante *nuestra* participación, variemos las posiciones de los (*sus*) elementos móviles, dando lugar a varias «figuras». «Figuras» que interpretarán, por así decir, distintas poses como si fuesen los danzantes de un ballet. De manera que, si la mayor o menor fuerza de nuestro impulso y el tipo de sentido que apliquemos o con que operemos –hacia arriba, hacia abajo, rotatoria, diagonalizadamente...– quedan interaccionados además con otra clase de fuerza –como una corriente de aire, tal como apuntábamos–, la variabilidad perceptiva, de cambio de aspecto figural y, por tanto, de «ver» (interpretar) nuevas cosas, se incrementará notablemente.

Sin embargo, no hay que olvidar que en la intención de Calder al crear una obra de esta clase y según estos componentes, está el prever, aun *grosso modo*, los tipos de movimiento que pudiera admitir (las extrañas y efímeras «figuras» que la movilidad de las piezas generarán), el tiempo aproximado en que extinguido el impulso (previando al menos unos determinados grados de intensidad aplicable/tolerable), volverán los susodichos elementos a su posición inicial, así como el tipo de opticidad resultante en todo el proceso, de estar cada pieza pintada con colores de la misma gama o de otra complementaria, o simplemente por pares contrastantes, etcétera.

Es decir, el artista –tal se deduce del enfoque de Eco– está ofreciéndonos un «campo» de actuación lo suficientemente amplio o generoso para que podamos *elaborar* por nuestra parte distintas respuestas de intervención/lectura. Pero en definitiva, bien mirado, lo que nos ofrece o propone el artista supone el haber calculado éste la posible interactividad, sobrepasada la cual todo ese macro *input* objetual de generación de una experiencia co-participativa de índole estética, puede acabar en fracaso. O bien, sencillamente, por ruptura material de la pieza que concretiza la obra, o bien por un uso inadecuado que entorpezca las posibilidades de la supuesta lectura interpretativa de la misma.

Mas con todo, como viene a concluir Eco, todas estas obras tienen, además de lo dicho –o sea: apertura, esquema de significados, campo de respuestas emotivas

21. *Ibid.*, p. 160.

y conceptuales, libre respuesta crítica, etc.—, una característica por la cual se identifican con las obras de tipo clásico, a saber: «El índice de «apertura», de contingencia y posibilidades, pertenece al sector de la interpretación: pero la obra se ofrece a la interpretación *ya producida*»²².

5.

Por lo que a la esfera del diseño concierne cabe señalar que, para su interpretación (de querer seguir utilizando este término) como usuario del mismo, se parte siempre de una creación ya objetualizada (producto); pero frente a una obra artística, su «forma» (o sea, como concreto objeto tipológicamente configurado) nos tiene que indicar inequívocamente cuál es su función, sin libre interpretación alguna por nuestra parte; es decir: *señalar* directamente para qué es, qué ha de hacerse con ese objeto. No en vano, como *señal* y su propio ser de objeto existe una relación lógica. La señal —el propio «objeto-signal»— es algo que actúa en referencia o con respecto a un medio que invita a una acción conducente al cumplimiento de un fin determinado. De manera que, la sola percepción inmediata del objeto nos ha de decir a qué va destinado, qué acción puede hacerse con él para resolver algo; en resumen, hacer visible/legible su finalidad y el modo de abordarla para conseguir un resultado. Algo para lo que nuestra presumible interpretación es, en el sentido que manejábamos al hablar de la obra de arte —abierta y disponible a múltiples lecturas—, irrelevante por completo.

Con todo cabe puntualizar, con respecto a esa función de *señalización*, que no siempre es tan inmediata, pues no todos los instrumentos o accesorios son iguales en lo tocante a la sencillez de su constitución y manejo. De modo que a nadie le ha de extrañar que, a medida que el objeto sea más complejo, el acceso a las funciones prácticas estará en un segundo o tercer nivel, es decir, de una forma menos directa y mediante una instrumentación simbólica (en el sentido anteriormente matizado) que deberá aprenderse (el significado del acceso a tales funciones codificado en símbolos gráficos) a fin de llevar a cabo o cumplir eficazmente su función. Repertorio de símbolos que, al no venir dados de «forma *natural*» (es decir, no operan como en el caso del más sencillo «objeto-signal» que inequívocamente «nos muestra» la finalidad o utilidad del objeto en cuestión) ha de aprenderse; a no ser que tal repertorio sea el habitual dentro del ámbito cultural en que se mueve el usuario en ese tiempo y lugar. Aunque en cualquier caso, como también en un primer momento habría sido desconocido para el usuario (los símbolos como instrumentos de pensamiento tienen un

22. *Ibid.*, pp. 160-161.

significado completamente diferente a una relación natural o directa; no en vano se constituyen mediante convenciones), es por lo que asimismo habrá tenido que estudiar el susodicho repertorio.

En fin, es por eso –dado que el campo del diseño industrial es cada vez más amplio y la complejidad de su «pobladores» más elevada– por lo que, aun cuando desde su percepción directa podamos percatarnos del tipo de objeto de que se trate y de su destino, es justamente dicha complejidad la que hace que, sobre todo para un manejo adecuado de tantos de esos «pobladores», se requiera el empleo de una codificación; de ahí la necesidad de su aprendizaje. Lo cual viene a corroborar cómo aquella relación del denominado binomio «objeto-símbolo» sea cada vez menos estrecha, siendo sustituida por esta otra simbólica, con lo que la noción de interpretación libre y/o abierta aplicable a los objetos artísticos tiene aquí poco o nada que decir.

Será, en cambio, en el plano de las funciones estético-formales del producto donde quepa una interpretación libre por parte del usuario; lo que demostrará que, efectivamente, el diseño comporta evidentes vínculos con el plano artístico. Así, si admitimos que una interpretación del tipo que se aplica a lo artístico (más o menos *abierto*) puede conducir a un acto fallido en la función práctica y, en consecuencia, invalidar el valor específico del diseño; por lo que concierne al aspecto sensible del objeto es, sin embargo, donde el diseñador puede desarrollar una plasticidad acorde con la artisticidad de su configuración diseñística. Y nada hay que objetar en pensar que, como en el caso de la cierta puntualización de Umberto Eco (recordemos: «El índice de «apertura», de contingencia y posibilidades, pertenece al sector de la interpretación: pero la obra se ofrece a la interpretación *ya producida*»), el diseñador haya previsto qué posibilidades pueden ser más plausibles. Al tiempo que –recordemos también– tal afirmación de Eco viene ni que pintada para nuestra postura, varias veces expuesta; a saber: que el análisis formal del diseño se realiza sobre una obra *ya producida*, sea cual sea la tipología de que se trate.

En tal caso, es decir, para una consideración de la función estética del diseño, seguramente no deje de ser muy positivo el acudir, partiendo del propio objeto de que se trate, a lo que Uri Friedländer planteó como: la «metáfora histórica», la que nos recuerda objetos anteriores (otras *formas* de plasmar el aspecto configurativo de los objetos de una determinada familia tipológica); la «metáfora técnica», la que contiene elementos de la ciencia y la tecnología (dado que estamos hablando de diseño, no podemos dejar de considerar que tal formalidad artística no se da en el aire, sino sobre un sustrato tecnológico), y la «metáfora natural»: la que presenta formas orgánicas, movimientos o acontecimientos naturales, con repercusión en el campo del diseño al ofrecer no pocas inspiraciones configurativas²³.

23. BÜRDECK, B. E., *opus cit.*, pp. 233-234.

Interesante planteamiento el de Friedländer que, cabe recordar, expuesto en los años ochenta del pasado siglo, al estimar que la orientación analítica y racional del diseño debería ser sustituida por valores sensitivos y emocionales, incluso en aparatos de gran relevancia técnica, ha tenido posteriormente gran influencia en el trabajo de diseñadores, ofreciendo un apreciable «campo» de posibilidades interpretativas. No obstante, quizás habría que completar, o tal vez perfilar, la denominación de «metáfora histórica» y expresarla como «metáfora histórico-artística»: como aquella que nos rememora también, o además, obras, estilos o movimientos artísticos, capaces de interactuar con las realizaciones que en un momento dado (histórico) estuvieron desarrollándose en el campo de la disciplina proyectual.

6.

Pasados los tiempos heroicos del diseño –los del diseño sin diseñadores– y aún sin ser exclusivo de nuestra época, muchos creativos de esta disciplina tienden a que sus productos propicien, al menos hasta cierto límite y desde luego según en qué vertientes, distintas lecturas. Es lo que desde el punto de vista de lo *funcional* se califica de polifuncional o multifuncional. Si bien hay que considerar, tal apertura lectora o «interpretativa», desde dos aspectos u orientaciones.

Una, estrictamente funcional, donde el diseñador ha previsto –sí y sólo sí– cierto repertorio de utilidades a satisfacer con un determinado objeto, enser o instrumento. En este sentido estaríamos en el sector de los diseños de aparatos dotados con un núcleo de servomecanismos capaces de interactuar con el usuario, a fin de llevar a cabo tareas muy especializadas programadas o susceptibles de acometerse «interpretativamente» de diversas maneras. También cabría incluir aquí el sector de la demótica o robótica del hogar con una operatividad similar, si bien dirigida hacia otra clase de tareas, fundamentalmente de tipo higiénico y de mantenimiento.

La otra orientación –sin que eso signifique que la anterior no procure artículos con un acabado formal agradable– vendría muy marcada (sin, a la inversa, descuido del valor de uso) por la estética del producto. En este caso puede destacarse un importante sector menos mecanizado –aunque no en cuanto a su fabricación, sino en cuanto a su intrínseca constitución objetual una vez producido– como es el del mobiliario. Es aquí donde, a partir de una macro pieza-base, el mueble en cuestión puede articularse de distintas formas (también, como en el ejemplo artístico de Calder, previstas sus opciones). De modo que, sin pérdida de funcionalidad, este último aspecto, es decir, el de la articulación variable –o dicho de otro modo: la «interpretación de la multifunción»– prevé en el terreno del diseño de muebles que las diferentes configuraciones a

que pueda dar pie la variabilidad del objeto base –mesa, cómoda, contenedor-cajonera, percha...– siempre concluya en una *forma* con el mayor grado posible de artísticidad²⁴.

Pero si en esta última modalidad de entender la flexibilidad articuladora es donde se aprecia mejor su carga estética: en la *forma* última en que concluye la articulación elegida; en los grupos/tipologías más mecánicas mencionadas al principio, es la *estaticidad* objetual del punto de partida (de la macro-pieza base) la que suele ofrecer su cara más artística; no tanto su despliegue. Y así comprobamos cómo algunas de sus manifestaciones (productos) llegan a alcanzar un encomiable interés estético, como por ejemplo se da en el moderno electrodoméstico para el hogar *Thermomix 21*, de la empresa alemana *Vorwerk*: aparato sorprendentemente polifuncional (permite operaciones tan distintas como escalfar huevos, batir, licuar fruta, triturar carne, amasar pan, o pesar) que mantiene todo el tiempo el «tipo», es decir: un cuerpo único con una misma y única oquedad por donde introducir las sustancias alimenticias y sacarlas ya elaboradas. De manera que semejante artefacto –de configuración única y un sólo acceso para operar con las distintas materias– queda resuelto, constructivamente hablando, como un instrumento funcional, pero curiosamente: bajo la *apariencia sensible* de una figura escultórica de agradable estética de *forma* prácticamente entroncable con la de una escultura moderna.

Vemos por tanto que incluso en el sector de esta clase de aparataje multifuncional, en donde parecía que la apertura a un campo de actuación funcional diversificado a duras penas podía ser anuente con un campo de visibilidad estética, está siendo replanteada la consecución de una mejor coimplicación de esta –visibilidad estética– con aquel –campo funcional diversificado–.

Y *mutatis mutandis*, y aunque evidentemente se trate de cosas no exactamente iguales, podemos afirmar que también en el campo de creación de páginas web la interactividad navegador-usuario/página digital-diseñador puede generar (de hecho está consiguiéndose con notable éxito) un número ilimitado, o extraordinariamente amplio, de correlaciones entre configuraciones de formas funcionales (contenidos informativos) con aspectos claramente atractivos desde un punto de vista artístico.

Por otra parte, recuperando a Eco y parafraseando algunas afirmaciones del capítulo «El problema de la definición general del arte» de su obra citada, cabría establecer algunas concomitancias con el diseño. Así, Eco sostenía que al irse articulando el arte contemporáneo cada vez más como una reflexión

24. Un caso muy significativo lo tenemos en el mobiliario multifuncional del diseñador Felo Baixauli (Benetússer, 1954), quien de manera notable profundiza en ello en muchos de sus trabajos.

de su mismo problema –poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de sí misma...– obligaba a registrar el hecho de que en muchos de los actuales productos artísticos (pensemos, insisto, que estaba hablando de ello a finales de los años setenta), el proyecto operativo que en ellos se expresaba (la *idea* de un modo de formar que realizan/plasman en concreto) resultaba siempre más importante que el objeto formado. De modo que, si en épocas pasadas se tenía conciencia de una poética como instrumento accesorio para penetrar, cada vez mejor, en la naturaleza de la obra,

hoy –proseguía Eco– nos damos cuenta de que muchas operaciones críticas (que a menudo se califican de historia de la cultura, excluyendo explícitamente el ocuparse de la «valoración» de una obra en particular) consideran la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un proyecto de poética²⁵.

Y así, ante este empalidecimiento del valor estético frente al valor cultural abstracto, prosigue Eco, y ante el consiguiente predominio de la poética sobre la obra, del diseño racional sobre la cosa diseñada, surge espontáneamente la expresión de «la muerte del arte» para indicar un acontecimiento histórico que, si no apocalíptico, representa por lo menos un cambio tan sustancial en la evolución del concepto de arte, como el que se verificó en la Edad Media, el Renacimiento y el Manierismo con el ocaso de la concepción clásica (concepción artesanal-canónica-intelectualista) del arte y el advenimiento de la concepción moderna, ligada a las nociones de genialidad individual, sentimiento, fantasía e invención de reglas inéditas²⁶.

7.

Qué duda cabe que en el fragmento que acabo de referir aparece una clara alusión al arte conceptual. Arte que propugna el desplazamiento de la obra artística como objeto hacia el concepto, la idea o, al menos, la concepción de la idea. Es una constatación, pues, de que ya en esos años, lo conceptual estaba alzándose sobre lo sensible artístico al centrarse en la autorreflexión y el autococonocimiento de los propios datos constitutivos de la obra de arte. Algo por cierto –esto último– que Hegel había destacado en su *Introducción a la Estética* al señalar, ya en su propia época, que el arte no estaba ocupando el lugar que ocupaba en el pasado –es decir, lo que había de verdaderamente vivo en la vida–,

25. ECO, U., *opus cit.*, p. 128.

26. Idem.

sino que estaba siendo sustituido su puesto por las representaciones generales y las reflexiones. El filósofo estaba anunciando, con clarividente anticipación, que el arte iba a estar destinado a ser un objeto de pensamientos.

Por otra parte, en el susodicho fragmento citado también se alude al modo en que estaba desarrollándose el arte contemporáneo, el cual cada vez más, al irse articulando como arte sobre arte, hacía que toda obra llevara implícita o explícitamente una poética de sí misma, unas claves de su propio modo de formar.

Pues bien, retomando el primero de los dos aspectos aludidos, cabe indicar que el arte conceptual gestó dos tendencias principales que remitían a las dos nociones más usuales de «concepto». Así éste, en su acepción filosófica más común, se identifica con la idea que el entendimiento concibe como resultado obtenido por un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares de las que parte, elevándose a una significación universal. En esta acepción más estricta es donde cabría encajar la famosa expresión de Joseph Kosuth del «arte como idea». Es lo que se dio en llamar conceptualismo estricto y que, coincidiendo con el redescubrimiento de Duchamp, llevó a Kosuth a propugnar durante los años sesenta del siglo XX que «después de los *Ready-mades*, la obra de arte es una “especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico”, así como que el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte *es arte*»²⁷, constituyendo esto –como señala Marchán– el punto de partida del denominado «conceptualismo lingüístico» (posteriormente superado por el propio artista) que,

inspirándose en las proposiciones analíticas del neopositivismo lógico, renegaba del pensamiento trascendental mundano desde Kant hasta Husserl o Merleau-Ponty y defendía una separación radical entre la percepción y el concepto, entre la estética y el arte, en beneficio de un intencionalismo solipsista y la tautología a la manera de Wittgenstein²⁸.

En una segunda acepción, el concepto vino a entenderse como una pre-concepción en la mente del artista de una cosa a realizar, identificándose por tanto con el proyecto o diseño preconcebido; de ahí que en más de una ocasión se haya hablado de *Project Art*. Algo que actualmente no se ha evaporado por

27. KOSUTH, J., «Arte y filosofía», en: BATCOCK, G. (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 80.

28. MARCHÁN, S., «La diferencia estética en la «Fuente» y otras distracciones de Mr. Mutt», en: MOLINUEVO, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 87.

completo del panorama de las artes plástico-visuales, sino más bien al contrario. No en vano, tal tipo de ideación fue aplicable o se deslizó de hecho, a lo largo de los años setenta, hacia otras modalidades artísticas como el *Land Art* o el *Environmental Art*. Por su parte en nuestros días, el auge que sigue teniendo lo conceptual en el ámbito de las instalaciones, y con la irrupción de muestras de diseño en el panorama expositivo –donde el concepto como proyecto casa perfectamente con la «idea» cual núcleo potencial de lo que antes de ser (objeto real) ya tiene su realidad (ideal)–, impulsan o favorecen el entronque de ambas esferas creativas: invitando al público de arte a abrirse al campo del diseño –aceptándolo y apreciándolo– y estimulando al diseñador a seguir investigando, traspasando la más o menos permeable frontera disciplinar, de modo parecido a como hace un siglo se aventuraron los artistas de la vanguardia con el trastoque de esquemas estéticos y el llevar a cabo atrevidas ósmosis y mezcolanzas de técnicas y materiales.

Con todo, no por la patente exaltación del diseño en el panorama actual, no por su *in crescendo* toma de consideración por parte de comisarios y directores de proyectos expositivos llevados a cabo por diversos museos e instituciones: desde la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante 1998 con *Diseño Industrial en España*, siguiendo con la muestra *Signos del siglo. 100 años de Diseño Gráfico en España* (Madrid, 2000 e itinerada a Valencia en 2002), hasta la que tuvo lugar en 2001 en el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castellón) bajo el título *Un mòvil en la patera*, sin olvidar la más reciente *Suma + Sigue. Del Disseny a la Comunitat Valenciana* (Valencia, 2009), por no continuar citando más exposiciones de este tenor e importancia habidas en otros puntos de nuestro país... O sea, no por todo ese *boom* del diseño, es por lo que la prevalencia del arte vaya a desaparecer, ni mucho menos. Si bien, lo que esta situación cambiante está señalando es que el arte va a tener que convivir con nuevos campos que, sin serlo, están no obstante próximos a él, al ponerse de manifiesto cómo el diseño, día a día y cada vez más, va asumiendo una fenomenología artística de excelencia en sus propuestas tanto gráficas como de producto.

Propuestas en las que el elemento eidético o conceptual tiene un peso inicial y fundamentante que se amplía a otros sectores; de ahí que el diseñador industrial, antes que el diseñador-artesano, sea quien propenda a desarrollar la ideación del objeto más que a realizarlo fácticamente. Se trata, por tanto, de subrayar la «idea» también aquí, en el ámbito creativo no específicamente artístico al que le es consustancial la fase de proyecto: ese momento clave de la concepción de la obra («la obra *está* como idea») en donde queda marcado el «diseño» de lo que *materialmente será*. Y será en virtud de un proceso fabril al que habrá precedido la elaboración de un prototipo como modelo a seguir en la fase propiamente industrial de diseño, y así, tras su reproductibilidad

mecánica, lograr el objeto-producto final. Planteamientos estos que obviamente deben ser pensados y sopesados intelectualmente, tras una período más o menos largo de elucubración creativa. Y en ellos, los elementos constitutivos (formas, resortes, componentes, figuras, colores, grafías, materiales...) que satisfarán el objetivo propuesto adquirirán su «forma» cuando los operarios –o el propio diseñador como operario-controlador– los articulen a través del susodicho proceso materializador. Proceso que otorgará coseidad a aquella idea original y originaria: al concepto en suma.

De modo que, si el meollo de generación estética, o uno de los últimos caminos por donde el arte ha transcurrido e incluso transcurre, puede encontrarse en una u otra modalidad del *Project Art*, así también en la esfera del diseño el proyecto incluye la ideación de los elementos funcionales y estéticos que *a posteriori* otros darán cuerpo. Teniendo esto en cuenta, es por lo que puede afirmarse que más bien sería con el conceptual «empírico-medial» con el que, en todo caso, más se asemejaría la noción de diseño industrial. Pues al igual que aquel, el diseño no renuncia a la fisicalidad de un soporte (en su caso conformación objetual/mecanismos internos y resortes externos) ni a la referencialidad icónica de ese medio material. Y de la misma manera a como sucedía en esa vertiente del conceptual artístico, también el diseño rompe con las tautologías al acentuar –distinguiendo– conceptos claves, como la concepción y la reproducción en la visualización de la obra: *lo formal como comunicable*.

Y además en su caso, de apoyarse como el conceptual «empírico-medial» en aspectos relativos a la semiología gráfica (diseño especializado en señalética), o en análisis tocantes a la dinámica de la percepción (tratamiento de objetos diseñados con componentes móviles, ya mecánicos, ya óptico-lumínicos: *leds*, *chivatos*, controles electroluminiscentes...), o bien en aspectos concernientes a los diferentes sistemas de representación icónica (la digital y/o analógica del diseño gráfico y editorial, la digital de páginas web), hace que tenga que preservar escrupulosamente –el diseño– la interrelación entre funcionalidad y ergonomía del producto y cuidar su correspondiente aspecto formal, susceptible de constituirse en fuente de experiencia estética. Extremo, este último, que al conceptual «empírico-medial», en cuanto nueva y estricta modalidad artística, es decir, en cuanto arte, ya se le suponía *de oficio*.

Y para terminar, no querría dejar pasar por alto, en consonancia con lo que estamos tratando, la acertada y clarividente posición de Eugenio Trías cuando en su ensayo «El criterio estético» afirma algo que parece hoy día quedar olvidado o diluido en alguna de las formas postmodernas de entender el arte; a saber, que:

En la obra de arte se da una compenetración de la sensibilidad con la inteligencia, o una unión de sensación e idea que no tiene lugar en otros ámbitos

de la cultura. También en este punto el empirismo de la estética es, por pura atención al objeto que examina, particularmente radical²⁹.

Mucho más radical –prosigue Trías– que el empirismo que se postula en relación a las teorías científicas, ya que en éstas los datos empíricos comparecen *antes* de la creación de la teoría (en la inducción que las precede) para reaparecer después de construida la misma (en la búsqueda de «protocolos de experiencia» que permitan refrendar o falsar la teoría); de manera que, en el ámbito propio de la teoría científica, esos datos sensoriales se han dejado de lado, se han «abstraído» o «sublimado» en teoremas de naturaleza matemática. En cambio, en la obra de arte la compenetración de los datos sensibles con las ideas es muy superior:

El ámbito sensible no puede ser abstraído. Puede ser, si quiere decirse así, sublimado y transfigurado, o estilizado; pero jamás puede apartarse. Tanto en su proceso de creación como en su recepción, y por supuesto en todos los procesos complejos que están en juego en la obra misma, el orden sensible está presente. Y sin embargo la verdadera obra de arte se caracteriza por desprender de lo sensible lo que puede llamarse una idea³⁰ [la cursiva es mía].

Así pues, ¿acaso no constituyen estas penetrantes palabras un excelente broche con que cerrar nuestras reflexiones? Sin duda alguna que sí.

29. TRÍAS, E., «El criterio estético», en: MOLINUEVO, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 26.

30. IDEM.