

La enseñanza del diseño como práctica

Felisa Santos

Diseño se dice de muchas maneras: se dice, en principio de una disciplina con fecha de nacimiento a fines de la segunda década del pasado siglo, pero se dice también de una actividad que pareciera ser exclusivamente humana: el bosquejo de alguna cosa antes de su realización, y entonces el proyecto; se dice no sólo de la actividad sino de su producto, es decir, de la forma que es en rigor lo que la actividad produce; se dice de una manera de ser en el campo social que presupone la conformación, el dar forma a actividades, productos y en definitiva a formas de vida, es así que se puede hablar de la nuestra como una sociedad diseñada. Y estas definiciones no son excluyentes. La contingencia de un inicio también marca lo que es diseño hoy, ningún saber sale cumplido de la cabeza de nadie y es en la contingencia de su devenir que se puede encontrar alguna clave para elucidar qué es. Remontarse a los orígenes es dar cuenta de las filiaciones, de la digamos bastardía de una disciplina. Bastardía que, por otra parte no es otra cosa que su riqueza.

El diseño ha sido en sus orígenes -y lo es también en nuestros días- una disciplina constituida a partir de saberes previos, de prácticas y teorías. Fue un gesto de la modernidad ante el problema de la producción masiva. Respuesta plural pero respuesta de determinados hombres, que llevaba una impronta cientista fundamentalmente para renegar de su filiación inmediata. Porque el diseño nace como superación del arte: como su último estadio y al mismo tiempo como su supresión. Los saberes involucrados en la disciplina fundacional son un saber de la forma y un saber del cómo: recordemos que en Bauhaus cada una de las unidades se pliega en un maestro de forma y un maestro del hacer, Klee es maestro de forma, por ejemplo, en la sección *vitraux*. Necesidad por lo tanto no sólo del saber **cómo** sino del saber **qué** e indagación entonces del campo de la forma, unidad históricamente desplazada, que no invita a la vuelta al medioevo como William Morris sino que justamente permite el paso a lo que será el diseño moderno, pleonasmos, por otra parte. Estas indagaciones van a abrir el camino a una teoría del color, a una teoría de la forma, de la síntesis entre forma y color, a una gramática de lo visual. Si bien estos aportes están muchas veces teñidos por una fuerte carga de elementos irracionales- y esto sucede tanto en Itten como en Kandinsky- también es verdad que constituyen la emergencia de teorías que son vistas como necesarias para cumplimentar una actividad y que no existen fuera del campo- recordemos que sobre color antes del siglo XX tenemos los trabajos de Goethe, que tampoco caerían bajo el paraguas del cientificismo a nuestros ojos y los aportes que desde la misma pintura se habían hecho: el de Signac es quizás el aporte más relevante. Más allá, el territorio de la física, Newton, claro y Huygens tenían teorías sobre la luz, pero es corriendo de ese territorio, que Kandinsky nos recuerda que el color es más bien el efecto que el color físico tiene en nosotros. Pionero entonces. Se da entonces una necesidad de indagar cómo percibimos, qué se percibe. Gropius nunca desdeñó ninguna teoría psicológica: alude explícitamente al psicoanálisis y a la psicología de los pragmatistas norteamericanos. No nombra a la *Gestalttheorie* que sin embargo es el, llamémoslo, punto fuerte en la concepción de la forma. Independientemente quizás de las formulaciones estrictas de los gestaltistas, es innegable la comunidad de ideas: relación antes que sensación, la percepción no es desagregable. Tenemos entonces y es interesante señalarlo una disciplina que a diferencia del arte, donde la transmisión es de un cómo, de una manera de hacer, se intenta como enseñanza que no se agota en un saber hacer sino que va a tratar de elucidar un por qué: se recurre a saberes que entonces son considerados fundamentales: una teoría de la percepción, una del color, la de la forma. Tentativa de enmarcar una práctica en una normativa, en una generalidad, de desprenderla de un saber "científico".

“La Forma es el “qué”. El Diseño es el “cómo” “dice Kahn¹, y prosigue: “Diseñar es un acto circunstancial [...] La Forma nada tiene que ver con las condiciones circunstanciales” y señala al mismo tiempo la “diferencia” entre un arquitecto y un “mero diseñador”. Probablemente la primera Bauhaus haya caído en este formalismo, por otra parte muy expresionista y alemán. Cuestión de filiaciones, Gropius, arquitecto en la línea de Bahrens-quien, incluso hizo comunicación visual: el isotipo de AEG, por ejemplo, llamó a los pintores de este movimiento para vestirlos de un grado: maestro de forma. Fueron platónicos sin darse cuenta. La forma, el *eidos* se traiciona en el hacer, hay la Forma, el momento fuerte del diseño es la concepción de la forma. Otra cosa- y fundamentalmente otros saberes- están involucrados en la Bauhaus de Meyer: se es constructivista, se es funcionalista. Está Moholy- Nagy . La forma sigue a la función y es la elucidación de la función la que va a iluminar la construcción de la forma. Saberes acerca de aquélla, entonces que son condición de posibilidad de ésta. Lo que estoy subrayando es la concatenación entre el qué se enseña y el cómo se lo enseña en una disciplina que se está instituyendo.

La creación de la carrera de diseño en la UBA en 1985 abrió una serie de discusiones acerca de dónde instalar la nueva disciplina. La discusión no era banal porque suponía una definición de qué es diseño al mismo tiempo de cómo se enseña. La diferencia con la Universidad de La Plata es manifiesta: no existía en ese entonces en la UBA una Facultad de Arte. El alojar a la nueva carrera en Filosofía y Letras, donde tradicionalmente existía una carrera de Historia del Arte, o en Ciencias Sociales donde por ese entonces amanecía una carrera de Comunicación, fueron propuestas desechadas a favor de su integración a Arquitectura y Urbanismo. Y esto, creo, está signado por la propia adscripción de quienes fundaron la carrera a una forma de pensar el diseño en términos de cientificidad.

Pareciera muy fácil retomar a alguien que es influyente en el mundo del diseño, y fundador de la carrera en la UBA y que aventura una concepción del mismo que acentúa la intradisciplinariedad de origen y la interdisciplinariedad, de la actividad. Guillermo González Ruiz² nos presenta al diseño como una “ciencia proyectual”, no como una actividad proyectual³. Se reivindica el pensamiento proyectual como un nuevo pensamiento y propone que “Diseño es la facultad creadora de proyectar”. Concibe pues el diseño como un proceso que termina en la obra. Si bien hace la distinción entre diseño y proyecto: éste es el plan para la ejecución de una obra u operación y el primero es el plan destinado exclusivamente a la configuración de una obra de carácter formal, a una forma visual o audiovisual, bi o tridimensional. Ahora bien, el pensamiento proyectual nacería en el siglo XX en el pensamiento moderno. Buhaus sería el centro pero se gesta en las vanguardias artísticas del siglo XX, en el Arts and Crafts, en la estética de Ruskin, recibe el aporte de Le Corbousier, Gropius, Wright, Alvar Aalto, Van de Velde. Ve allí en la Arquitectura y el arte los núcleos generadores. Pero, fuera del núcleo pero en íntima relación con la ciencia proyectual están la *Gestalttheorie*, el Psiconálisis. Si seguimos esta lectura los fundamentos del diseño están entonces en los principios que se sacan de estas disciplinas. Y su lectura de la arquitectura la hace deudora o mejor síntesis de las “tres grandes ramas del conocimiento”: las ciencias humanas y sociales, las artes y las ciencias. Las primeras mencionadas son la filosofía, la historia, la psicología, la estética y la sociología, ciencias todas “metacientíficas”, entre las segundas la pintura, el grabado, el dibujo, la

¹ .- KAHN, Louis I., *Forma y diseño*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984, pp .8 y ss.

² .- GONZÁLEZ RUIZ, Guillermo, *Estudio de diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*, Buenos Aires, Emecé, 1994

³ .- Recordemos que para Maldonado el diseño es la actividad proyectual que consiste en determinar las propiedades formales de los objetos producidos industrialmente, que es muy otra cosa.

escultura, el teatro, la música, entre las terceras la matemática, la geometría, la física, la química y la biología, todas con mayúsculas. Orígenes altos de la disciplina en cuestión, obra de arte total y de toda la ciencia, bagaje fuerte que presumiblemente será legado a su hijo, el diseño que también será legatario de la psicología social, el psicoanálisis, la semiótica, la morfología, la ergonomía, la electrónica, la telemática, la cibernética y la robótica. Además de explicarnos que otras ciencias como la heurística y la fenomenología e *anche* la topología también inciden en el diseño, termina citando a Llovet cuando dice que un discurso que debiera afrontar el estudio del Diseño desde todos esos campos del saber conjugados tuviera que denominarse en propiedad "filosófico." Este no será un discurso propiamente filosófico dado que no voy a intentar dar cuenta de los fundamentos del diseño a escala tan basta como la preanunciada que propone al diseño como síntesis de todo saber. Trataré específicamente de hablar de mutaciones, de giros, de irrupciones en una actividad que, sin embargo sigue siendo la misma. Voy a ser historicista que suele ser un pecado capital para el filósofo. Voy a hablar de algo que como esta vez bien dice González Ruiz es un mestizaje entre muchas razas del saber. Pero menos tratando de deslindar la "pureza propia", que dando cuenta de lo que de identitario permanece como tal en un devenir que lo vuelve a cada rato distinto.

Diseño es y no es un anglicismo: en principio, es Vasari quien usa la palabra *disegno*, y claro que quiere decir dibujo, en el Renacimiento: Dice que es lo que tienen de común la pintura, la escultura, la arquitectura. Y es cierto, dibujar la forma es algo que hacen tanto el pintor como el arquitecto como el escultor. Es que para los deudores de la Academia de Marsilio Ficino, el *eidos* se dibuja, es la clara forma que es lo que de verdad puede o no devenir obra construida, es la idea y al gestarla somos como dios. También es la preocupante presencia de una concepción según la cual, la obra realizada es más bien un fracaso o, por lo menos, algo menos valioso que el proyecto. Prehistoria del diseño que sigue vigente en los formalismos muchos que seguirán.

Hijo del arte, entonces, el diseño nacerá oponiéndosele. Serán tiempos en que el arte era descalificado y se intentaban caminos nuevos. En rigor el descalificado es el arte burgués y lo burgués en general, el diseño emerge en Weimar, en el socialismo soviético, en el futurismo fascista. Se trata del arte o la vida, y se elige la vida porque el arte está en ese cementerio que son los museos. El manifiesto del productivismo en los 20 que proclama: "abajo el arte, viva la técnica. El arte colectivo del presente es la vida constructiva.". O, y es Gropius: "construir significa la configuración de los procesos vitales" (1927). Y más lejos Hannes Meyer, (1928): Todas las cosas de este mundo son producto de la fórmula (la función por la economía). Por esta razón ninguna de estas cosas es una obra de arte. Todo arte es composición y, por ello, es inadecuado para un objetivo. Toda la vida es función y, por ello, no es artística. Y termina con el mismo dilema: ¿arte o vida?

Y aquí hay una cuestión a plantear: el arte, que ya no es el arte del museo, está en los principios del diseño, en la composición de los afiches de Cassandra, el número de oro es manifiesto, las ya por entonces modas, las obras de Mucha y su sinuosidad *art nouveau*, el *deco* en tanta producción de carteles, el geometrismo ha sido muchas veces decorativo. Puede que corresponda a este tipo de producción denegarle el pertenecer al ámbito del diseño pero como es una constante que irrumpirá durante el desarrollo de la historia, cabe más bien pensar que el *styling*, el arte aplicado, son parientes, por lo menos así fueron tomados por la sociedad que los indistingue: ligados a acontecimientos exteriores a la disciplina: la moda fuertemente, el producto signico de una sociedad semiúrgica como diría Baudrillard pero que está presente como un momento de la diferencia en el consumo cultural, por otro lado y más cerca de nosotros.

Pero lo que llamaba un problema es el que sigue: el diseño nace con vocación de dejar de lado los estilos. El juego es el purismo, menos es más y definitivamente la decoración es un delito. Pero ese mismo ascetismo estético se convierte en un estilo, se hace arte, va al museo.

Dice Yves Zimmermann: “El diseño es una profesión que padece ausencia de reflexión sobre sí misma. Constituye un hacer carente de teoría, una praxis sin conocimiento: se hace, pero no se sabe a ciencia cierta qué se hace.”⁴p.56, “El boom del diseño” y seguidamente nos plantea que “en un sentido estricto, el diseño, como ejercicio profesional, no ha cambiado nada desde los días de la Bauhaus: el diseño sigue siendo una actividad ejercida por el hombre para configurar los objetos producidos industrialmente.”. Claro está que hay aquí una distinción entre dos daciones del diseño: “el diseñador dota de figura a los objetos volumétricos y de significado a los objetos signícos.” Diseño no sólo de forma sino de sentido. Presencia real más un plus de sentido sin el cual el objeto no sería lo que es. Para decirlo de otro modo, diseñar no es sólo poner en forma, configurar en el sentido estricto del término sino manifestar en la presencia una representación, el diseño es comunicación. Y Zimmermann concluye planteando que es la segunda actividad la rectora porque lo signíco hoy se materializa en el producto, se conforma una red de relaciones que juega con la representación que vía el diseño el emisor hace de sí mismo, hablamos de imagen corporativa, por ejemplo. No se trata de que el qué sea la forma, el qué del diseño es la comunicación, y la comunicación es un proceso que se efectiviza en el destinatario. Y el *télos* del diseño es explícitamente el diseño de formas de habitar, de hablar, de conducirse, de manejarse.

El diseño ha sabido redefinirse: El diseño nace contra el mercado, contra lo existente, es un movimiento de revolución no sólo estética sino política, el diseño actual es justamente el aliado del mercado para la realización de la mercancía que no vale ya ni en función de su utilidad ni del tiempo de trabajo socialmente necesario para producirla. Vale en tanto se nos presenta como deseable. Las consideraciones racionalistas se ven arrinconadas pero no por una posición esteticista, de hecho sigue habiendo esteticismos en el campo pero cada vez son menos formulables a nivel teórico, se encuentran fundamentalmente con que el diseño no tiene que ver con una función, ni con cierta adecuación formal a esta, prescripta por ella; sino con una sociedad que consume mucho más de lo que inventa. La invención-creación de un producto se hace menos frecuente que su estilización, por un lado, o su impregnación de valores que antes no concurrían pero que son ahora diferenciales. Y la elección por parte del consumidor del producto diseñado no tiene que ver con decisiones racionales.

En este contexto quizás la disputa por la calidad de arte del diseño deba ser reconsiderada. Pero claro está no en los términos de las estéticas —en rigor la estética es un invento del siglo XVIII—, sino en términos menos altos, retomar lo que durante siglos se consideró arte que no desdeñaba acoger a los haceres mínimos, cotidianos, prosaicos. Pensar el diseñador como artista porque tiene al arte como oficio, significa pensarlo sin que las nociones para nosotros centrales de genio y subjetividad tengan aquí lugar. Pensar el diseño como una intervención que crea algo que puede ser o no ser. Pensar el diseñador como un artista capaz de ello significa homologarlo a cualquier productor que hace obra. *Téjne* que es a la vez póiesis, práctica que conforma algo.

⁴ .- ZIMMERMANN, YVES, *Del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

Aristóteles postula que la *téjñē*⁵ es un hábito productor conforme a razón.⁶ Hábito (*héxis*) en tanto distinto a la mera disposición (*diáthesis*)⁷ cambiante, hábito porque sostenido y productor, *poiētiké*, porque su fin es una obra (*érgon*), sea esta una obra de arte o un utensilio de la vida cotidiana, un poema o la salud de un enfermo. Diferencia, entonces, el ámbito de la *téjñē*, que es siempre poiética, productora, del ámbito de lo teórico que tiene un fin en sí mismo; pero, en rigor la *téjñē* se enfrenta más bien a la praxis, la acción en tanto en esta última no hay objeto producto de la acción fuera del obrante. O, dicho de otra manera, el fin de la actividad práctica es la acción misma y no un producto constituido por la actividad y aunque “nos hacemos constructores construyendo casas y citaristas tocando la cítara”⁸, Aristóteles nos propone que “en los casos en que hay algunos fines aparte de las acciones, las obras son naturalmente preferibles a las actividades.”⁹

Más bien Aristóteles recalca que entre el objeto producido y su causa hay una relación no necesaria, porque el principio del producto no está en él, en lo producido, sino en quien lo produce: “Todo arte versa sobre la génesis y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido. En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo a su naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas.”¹⁰ Es decir, no hay arte en la naturaleza ni en cualquier campo que sea que se proponga en el reino de lo necesario. El arte es génesis de lo que puede o no ser, mientras la ciencia es del reino de lo necesario. Saber entonces de lo que puede ser o no ser y eso que puede ser o no es un *érgon*, una obra. Potencia que puede o no devenir en acto. Es en ese sentido que Aristóteles aproxima el arte, la *téjñē* y el azar: “Y en cierto sentido, el azar y el arte tienen el mismo objeto (...)”¹¹

Partimos, entonces de esta definición aristotélica para plantear un tipo de actividad que está ligada a la génesis de algo, y, fundamentalmente a esa característica de ser o no ser, a la contingencia de la obra. No se trata, aquí, de plantear la creación como

⁵.- Suele traducirse *téjñē* por “arte” o “técnica” pero se ha optado por mantener la transcripción del vocablo griego: “Nuestro concepto de arte no refleja de un modo adecuado el sentido de la palabra griega. Ésta tiene en común con el arte la tendencia a la aplicación y el aspecto práctico. Por otra parte acentúa, en oposición a la tendencia innovadora individual, no sometida a ninguna regla, que lleva implícita hoy día para muchos la palabra arte, el factor concreto del saber y de la capacidad, que para nosotros van unidos más bien al concepto de una especialidad.” JAEGER, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 1957, pp.514-515.

⁶.- ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, VI, 4, 1140 a 6 y ss.: “Ahora bien, puesto que la construcción es un arte y es un modo de ser racional para la producción, y no hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esa clase que no sea un arte, serán lo mismo el arte y el modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera.”, en la trad. de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1993. Se traduce aquí *héxis* por “modo de ser”. Se ha preferido mantener la traducción de hábito fundamentalmente porque Bourdieu la ha hecho circular en la literatura sociológica contemporánea, remarcando que el hábito se conforma –toda la ética griega tiene como herramienta esa posibilidad de formar y conformar hábitos, es decir, “disposiciones duraderas”.

⁷.- ARISTÓTELES, *Categorías*, 8,8 b 28 y ss.: “El hábito se distingue de la disposición en que es más duradero y permanente, como son las ciencias y las virtudes (...) Por consiguiente, el hábito se diferencia de la disposición en que ésta puede fácilmente apartarse, mientras que aquél es más duradero y no se muda con facilidad. Pero los hábitos son disposiciones también, mientras que, por el contrario, las disposiciones no son necesariamente hábitos, pues los que poseen hábitos, están dispuestos en cierta manera por ellos, pero los que poseen alguna disposición, no por eso tienen completamente el hábito.”

⁸.- ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, II, 1, 1103 a 35.

⁹.- *IBÍDEM*, I,1, 1094 a 5

¹⁰.- *IBÍDEM*, VI, 4, 1140 a 10

¹¹.- *IBÍDEM*, VI.4.1140 a 18.

obra de un sujeto que se expresa o se derrama en ella. Lo que Aristóteles señala es que la causa de la obra está en el sujeto, aquí en quien produce y no en lo producido, pero lo plantea no en tanto imaginación productora sino más bien en tanto hábito, en tanto disposición duradera, en tanto capacidad de hacer que no reniega del saber, sino que más bien es una forma del saber. Diríamos que es para nosotros hoy el *know how*, un saber operativo, que no reniega de la universalidad y no se niega a la razón, pero las sitúa en un momento determinado, lugar del *kairós*, la oportunidad, que de eso se trata en la *téjñē*. Remarquemos, entonces, que el arte no es algo que tenga que ver con la libre creación sino que es la actividad productora de algo que no es, pero que puede ser. Se trata de un ejercicio sobre lo posible y se trata del poder hacer como sustrato de una actividad que hace obra, que vuelve actual lo posible. Pasaje de la potencia al acto (*érgon*), realización en el sentido más fuerte porque no hay necesidad en el pasaje. Convencionalidad por así decirlo, en tanto opuesta a la *phýsis*, la naturaleza, en tanto por más que intentemos acostumbrar a las piedras del campo a que caigan hacia arriba, son incapaces de *héxis* mientras el hombre es quien puede hacer, y de hecho hace. Conformando algo y conformándose a sí mismo como el hacedor de ese algo. Se trata de génesis y de génesis no natural, aunque imite a la naturaleza o la supla en sus defectos. Se trata de hacer nacer lo que no es. O puede no ser.

Es en esta red que se ubica el diseño, arte y por lo tanto hacer que no reniega del saber y que sin embargo no se desarrolla en el campo de lo necesario. Quizás por esto es bueno que no haya una teoría del diseño, porque el saber que este necesita es un saber para la ocasión. Y es en la elección de los saberes adecuados que el diseñador es un diseñador. Sabiduría que debe ser un a la mano, tenerla tan próxima que se transforme en obra. Y eso es un trabajo sobre lo posible, porque nada garantiza la efectividad del diseño, el diseño empieza con un problema que puede o no ser resuelto, pero entre la creatividad desbocada de quien deambula intuitivamente en un campo cabe la elucidación de lo posible, de formas posibles y mundos posibles, de formas para mundos posibles. Los diseñadores de los comienzos del diseño situaron lo posible en un deber ser, deber ser del diseño, de la sociedad. El diseño hoy parece reforzar la idea de lo existente y compatibilizar sus productos con ese existente. Se santifica lo dado. Cosa que no está mal, es el reconocimiento de un límite. Pasaje entonces de una suerte de camino signado por el deber a un territorio signado por la efectividad, por la existencia. Pero, al mismo tiempo que se sabe de los límites sería interesante poder pensar su transgresión., que es el tercer reino: el de lo posible.

Chaves¹² nos propone una elucidación de qué es el diseño hoy que sigue estando atada a la relación con el arte o los artes mejor, plantea que el diseño no se ha liberado de las artes aplicadas sino que justamente en sus versiones contemporáneas sigue subsistiendo esta adjetivación que se realiza desde el arte-la cultura- sobre un producto de consumo masivo. Y es cierto que la práctica sigue vigente y que eso no necesariamente se ve en la obra del diseño. Porque es en función de determinados ejes en la proyectación que algo puede o no ser tildado de diseño en un sentido estricto. No la obra que puede ser un pastiche cultural como forma idónea de comunicación. El problema-y lo es fuerte- está planteado desde distintos ángulos pero fundamentalmente se marca la falta de teoría, la heterodoxia o más bien la heterogeneidad en el campo profesional, la, incluso en el campo demandante del trabajo de diseño, plurivocidad del término, las áreas que se suman y la confusión a la hora de discernir un premio de diseño gráfico, momento en que se manifiesta el cúmulo de diferencias que el término subtiende. Y es claro que es un buen lugar para discernir. Chaves se queja de la hibridación. Y se entiende. Porque fundamentalmente

¹² .- CHAVES, Norberto, "Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico", ARFUCH, Leonor, CHAVES, Norberto, LEDESMA, María, Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos, Buenos Aires, Paidós, 1997, pp. 91-136

el diagnóstico no es con respecto a una situación actual sino que menos coyuntural que estructural pareciera corresponder a la disciplina desde siempre. La elucidación de los orígenes es pertinente porque como se había planteado el diseño tiene algo que ver con el arte. Es claro que para Chaves el proceso de diseño no está ligado a ningún a priori estilístico, ni a una matriz disciplinar que deba ser puesta en juego. El diseño es una intervención sin a priori que vengan del diseñador en cuanto formado en tal o cual diseño o estilo. Y el desvío estilista más frecuente es el formalismo. Es claro que el discurso estilístico fue dejado de lado, se asume un discurso de justificación eminentemente comunicacional, pero de hecho, el hacer estilístico sigue vigente. Y esto está ligada a la creatividad, a la relación diseñador-obra que sigue planteada en términos de artista autor, a que, siguiéndose de lo anterior, se acepta una actividad entre *naïf* y espontaneista que reniega de normas justamente a fuer de creatividad, instantaneidad, un déficit del análisis, un bajo perfil conceptual que se plasma claramente en la falta de teoría. La ausencia del discurso del diseño es clara. Fuerte si la comparamos con la plena presencia del discurso de los fundadores, por otra parte. Correlato que se trata de satisfacer planteado la posibilidad de que el discurso del diseño tenga fuentes otras que las del diseño. Y Chaves no hace malos diagnósticos: el diseño constituye ya una práctica heterogénea, una profesión plural en la que concurren variantes técnicas, culturales y estilísticas. Primera conclusión: se trabaja sobre qué es el diseño. Veamos que puede ser, qué puede llegar a ser. Se plantean dos modelos el de las artes aplicadas y el del diseño propiamente dicho, ambos prefiguran antes de la realización de la obra, el segundo admite una planificación global de la planificación, distribución y consumo industrial. Es interesante notar que las artes aplicadas son ajenas al proceso de diseño, más bien tienen una historia y vaya historia en el mundo de lo simbólico, la cultura que se incrusta o se añade al producto como un plus estético. Históricamente es la primera respuesta al problema de producción masiva. Y ejemplifica la separación entre industria y cultura, la heterogeneidad y la exterioridad de una y otra. El diseño es otra cosa porque se conforma como una sintaxis entre técnica y cultura que involucra a ambos términos no a la manera de ornamento sobre sino como constitutivos, de manera que en el producto son indiscernibles. Chaves propone que el diseño reconfigura la unidad pérdida después del artesanado, fundamentalmente porque lo técnico no es diferente de lo formal. O mejor: la forma tecnológica (construcción), la ergonómica (uso), la simbólica (identificación) y la estética son una sola forma. Síntesis de la forma. Ahora bien, a mediados del siglo XX esta concepción del diseño se transforma y se transforma porque a diferencia de los productos pensados por los primeros diseñadores que sí eran productos industriales, se trata ahora de diseñar para el consumo. Es decir, la utopía cultural por política de los padres del diseño migra a una técnica de la producción industrial en un mercado donde concurre la oferta desechable. Bien dice Chaves que pasamos del humanismo al *marketing*. También pasamos de la racionalidad a otros componentes, de la educación a la inculcación, y fundamentalmente de una razón teórica a una racionalidad instrumental. Es cierto también que el diseño se proponía un destinatario universal, el hombre con mayúsculas que no era ni es ningún hombre, y el actual nos propone un destinatario plural, una segmentación del mercado del consumo, la competitividad de un libre mercado. El diseño nace anticapitalista pero se reterritorializa en aguas del libre mercado. La estética de la máquina deviene estética de la cultura industrial en pleno proceso económico capitalista. El diseño realiza no ya una utopía política y cultural que prescribía un hombre nuevo fruto de las nuevas formas de vida que estaban involucradas en los productos diseñados, sino que realiza en el sentido estricto del término la producción de la sociedad capitalista. Es un medio ineludible para que el producto sea consumido, es una instancia de la producción. Se diseña todo o cualquier parte del proceso productivo. Y es así que el *Styling*, la bestia negra del diseño termina resignificado como diseño pleno. El *Styling* no es arte aplicado, es la

metáfora que hace posible el cumplimiento del producto: lo simbólico no añadido sino integrado. La metaforización racional.

Entonces los saberes involucrados en el diseño hoy no son ya los de una práctica domeñada por una cientificidad, ni de principios que estatuyen un deber hacer, sino saberes múltiples que puedan enriquecer al diseñador en el momento de diseñar, Chaves plantea una concepción de la teoría más como conformadora de una mentalidad, de un sujeto que como un instrumento técnico específico. Enriquecimiento de los recursos intelectuales, lógicos, metodológicos que pueden ser usados *ad hoc*. Piensa una teoría que actuaría como un habla, como un acontecimiento más que como un sistema. Es en ese sentido que se considera esa definición de Aristóteles:

“Todo arte tiene por objeto traer algo a la existencia, es decir, que procura por medios técnicos y consideraciones teóricas que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no ser, y cuyo principio está en el que produce y no en lo producido.” Partimos de la definición aristotélica para plantear una actividad poética, ligada a la contingencia de la obra. No se trata de plantear la creación como obra de un sujeto que se expresa o se derrama en ella. Lo que Aristóteles señala es que la causa de la obra está en el sujeto, en quien produce y no en lo producido, pero lo plantea no en tanto imaginación productora sino más bien en tanto hábito, en tanto disposición duradera, en tanto capacidad de hacer que no reniega del saber, sino que es una forma de él. Diríamos que es hoy el *know how*, un saber operativo, que no reniega de la razón, pero la sitúa en un momento determinado, lugar del *kairós*, la oportunidad, de eso se trata en la *téjnē*. Se trata de un ejercicio sobre lo posible y se trata del poder hacer como sustrato de una actividad que hace obra, que vuelve actual lo posible. Pasaje de la potencia al acto, realización en el sentido más fuerte porque no hay necesidad en el pasaje. Es ahí que se ubica el diseño. Deficiencias de una teoría prescriptiva del diseño, porque el saber que éste necesita es un saber para la ocasión. Y es en la elección de los saberes adecuados que el diseñador es un diseñador, es un trabajo sobre lo posible, porque nada garantiza la efectividad del diseño. Entre la creatividad desbocada de quien deambula intuitivamente en un campo y la férrea determinación cabe la elucidación de lo posible. Y a la hora de la enseñanza del diseño entendido como ejercicio sobre lo posible, los saberes a inculcar son múltiples, heterogéneos. Y lo son no porque el diseño tenga como base la multidisciplinariedad, sino porque lisa y llanamente los saberes que se deben poner en juego en la ocasión son distintos en cada caso. Saberes disponibles en el acto de diseñar, que sigue siendo lugar de la creación y de la creación racional, que deben estar a la mano. Leer acerca de la gente, como propone Frascara, o “una formación abierta, versátil, que no desdeñe los instrumentos más universales”¹³ además de saber acerca de la forma o del color hace al bagaje del diseñador. Latencias que pueden ser o no retomadas en la obra, estas disponibilidades abren el campo de la creación.

¹³.- CHAVES, Norberto, *El oficio de diseñar. Propuesta a la conciencia crítica de los que comienzan*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001