

EL DISEÑO COMO VANGUARDIA HEROICA

MARÍA ELENA MUÑOZ

El asunto que concierne al presente texto es el papel que a un acotado sector del arte moderno —conocido como las vanguardias históricas o heroicas— le tocó jugar en la configuración disciplinar del diseño. Se tratará de precisar aquellos rasgos de la vanguardia que promovieron la instalación de la disciplina, no para confirmar la indiscutible relación que existe entre ésta y el arte, sino para destacar aquella que existe entre la emergencia del diseño y el cuestionamiento radical a la autonomía del arte ejercido por los vanguardistas. Lo que se quiere afirmar, en otras palabras, es que el diseño no surge del arte, sino de la crítica que la vanguardia histórica (y dentro de ella la más heroica) formula al arte y a su estatus dentro de la sociedad.

AUTONOMÍA VERSUS INTEGRACIÓN

Los movimientos de vanguardia exhibieron, dentro de su diversidad programática y formal, un rasgo generalizado: la crítica entendida contra la *autonomía* del arte, es decir, contra la actuación del arte y sus instituciones en una esfera separada y diferenciada del resto de la vida social. El fenómeno vanguardista desafió la definición del esta-

tus autónomo del arte en la sociedad moderna y por tanto, uno de sus principales objetivos fue la abolición de las fronteras que lo aislaban de la praxis de la vida.

La autonomía del arte no es, de ningún modo, una situación «*natural*», sino, como bien señala Bürger «*un fenómeno históricamente motivado*»¹, cuyos orígenes se encuentran en el Siglo de las Luces, acompañando al proyecto ilustrado de emancipación del hombre. La constitución del sujeto burgués —hombre autónomo, dueño de sí mismo— fue indispensable en el momento en que los pensadores ilustrados imaginaron la emancipación humana de la mano de la razón. Sólo la irrupción de un nuevo tipo de sujeto (moderno) y del tipo de sociedad que va con él, podían garantizar el libre desarrollo de las ciencias y las artes, sobre las cuales se depositó una inédita y absoluta confianza. Sobre éstas se llegó a estimar que, «no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral e incluso, la felicidad de los seres humanos»². De ese modo, se estaba edificando un escenario en donde el arte podía actuar de manera independiente, libre de sus antiguas servidumbres. El modelo de sociedad instaurada en ese entonces albergó el sueño eterno del progreso, y en consecuencia promovió —Revolución Industrial de por medio— la división del trabajo. Ello creó un contexto dentro del cual el artista devino un *especialista* cuya actividad dejó de ser considerada como un medio de conocimiento de lo real, de instrucción religiosa o de exhortación moral, para comenzar a constituir un fin en sí mismo.

Esta escisión en la actividad práctica del artista estaba también siendo confirmada en el terreno de la reflexión

1 Peter Bürger : *Theory of the Avant-garde* (1974) University of Minesota Press, 1992.

2 Jurgen Habermas: «*La modernidad, un proyecto incompleto*» *La postmodernidad*. SigloXXI. Barcelona, 1983.

filosófica del arte. Desde que Kant se refiriera la facultad de juzgar lo bello como una actividad libre y desinteresada³, luego Schiller afirmara la independencia del arte de la moral para así asegurar su eficacia —sin embargo moral— y que más tarde, el romanticismo defendiera la creación artística como la creación de obras únicas de inspiración individual, se va perfilando un itinerario en donde el arte va evidenciando, en la teoría y en la práctica, una separación cada vez más profunda con la vida social. El Siglo de las Luces vio nacer toda clase de fundaciones disciplinares, entre ellas la de la Estética que, a partir de la obra de Baumgarten, *Aesthetica*, publicada en 1750, se reconoce como una disciplina separada de la filosofía conquistando «su autonomía como disciplina ilustrada por antonomasia, como una práctica naciente del dominio del hombre autónomo ilustrado sobre la realidad»⁴. La misma historia del arte florece de la mano de Winckelmann⁵, como nuevo dominio del discurso ilustrado.

Este mismo momento, inaugural de lo *moderno*, es cómplice del surgimiento de la necesidad de ampliar los espacios de exhibición y divulgación artística. El primer desplazamiento del arte desde la Iglesia y la Corte hacia el espacio público lo constituyó la apertura de las Academias al público general, más tarde la implementación de los Salones de temporada y luego, la fundación de Museos. Cuando se inauguró el Museo del Louvre en Agosto de 1793, al calor de los ánimos revolucionarios, se proclamó: «no habrá un solo individuo que no tenga derecho a gozar de él»⁶. Con ello no se estaba sólo afirmando el derecho

3 Inmanuel Kant : *Textos Estéticos*. Andrés Bello, Santiago, 1983

4 Simón Marchán Fiz: *La estética en la cultura moderna*. Alianza. Madrid, 1992.

5 Winckelmann: *Historia del arte en la antigüedad* (1764)

6 Discurso pronunciado por el Primer Ministro Roland, con ocasión de la inauguración del Museo Central de las Artes, luego rebautizado como Museo del Louvre.

popular de acceso a las obras de arte, sino que se estaba reconociendo abiertamente, el derecho del arte a la autonomía, al concebirse éste libre del cumplimiento de funciones y dispuesto para exponerse al «goce estético» (es decir libre y desinteresado) de la comunidad. Esta situación, unida a la consecuente implementación de un mercado artístico, da cuenta de la redefinición del arte como actividad autónoma que posee su propia y diferenciada institucionalidad.⁷ Este es el contexto social donde se reconoce la *autonomía* como el estatus propio del arte. Es este mismo reconocimiento, el que creará luego las condiciones que impulsan la protesta vanguardista.

Este divorcio entre arte y vida se potenció aún más en el terreno de las artes visuales las que protagonizaron además, una crisis debida en parte a la invención de la fotografía, una crisis que hablaba de la puesta en cuestión de la función de registradora del mundo visible, que se había perfilado desde el renacimiento. Dicha situación contribuyó a relegar al arte a una función estética. Una función que operaría como compensatoria respecto de los condicionamientos y obligaciones que la práctica de la vida impone y que contribuyó a que el arte deviniera «un santuario para la satisfacción, tal vez meramente intelectual, de aquellas necesidades que llegan a ser casi ilegales en el proceso de la vida material de la sociedad burguesa»⁸. La obra de arte en aquel momento se afirma como un signo autónomo, «desprovisto de conexión unívoca con la realidad»⁹.

Aquella función estética compensatoria no tardó en parecer insuficiente. Ante tal situación, se fue urdiendo el errático pero gran proyecto que las vanguardias históricas, que puede resumirse como la propuesta de *reintegra-*

7 Peter Bürger: *Op. cit.*

8 Jurgen Habermas : Modernidad vs. Posmodernidad, en *Modernidad y Posmodernidad*, compilado por Joseph Picó. Madrid, 1989.

9 Jan Mukarovsky: *Escritos sobre estética y semiótica del arte.*

ción del arte a la vida. El ejercicio subversivo de las vanguardias no se comprende únicamente desde la perspectiva de la ruptura vs. tradición, como superación de formas o estilos tradicionales. Por sobre todas las cosas, el programa heroico de la vanguardia apuntó hacia la abolición de la *autonomía*, es decir, tenía como destino el poner fin a la *artificial* disociación entre la práctica artística y la práctica de la vida. La revolución formal encontró sentido en función de este proyecto. Cuando lo que la vanguardia quiso abolir no eran sólo los estilos del pasado, sino el mismo concepto de estilo, cuando lo que se cuestiona no es solo la actitud del artista sino el propio rol que le toca cumplir en la sociedad, cuando se cuestiona la misma existencia del arte en cuanto tal, ante lo que se está enfrente es ante a un desafío que desborda los históricos deseos de renovación del arte.

Negar la *autonomía* implicaba llevar a cabo una crítica global que afectaba al arte como institución, entendida ésta como un conjunto de ideas sobre el arte que prevalecen en un tiempo dado y que condicionan la producción y recepción de las obras, así como los circuitos distributivos en los que opera. La vanguardia — en particular la de entreguerras— se vuelve tanto contra los aparatos de producción, de distribución, así como del status del arte perfilado en el seno de una sociedad como la europea del siglo XIX. El reconocimiento de aquella crisis, generada por la *autonomía*, llamó entonces a los héroes de la vanguardia a encaminar sus esfuerzos hacia el reestablecimiento de la perdida comunidad entre vida y arte. Sólo a partir de esta restauración parecía posible la reconstrucción de un sentido para el arte.

No obstante, esta restauración debía desandar el camino que había conducido al arte hacia su autonomía. Era preciso reintegrar la praxis del arte a la praxis de la vida en una nueva relación, no ya subordinada, no ya dependiente, sino solidaria. De ahí entonces, que se hizo necesaria una doble estrategia que define la dinámica vanguar-

dista: la ruptura y la proposición constructiva. Por un lado se hacía urgente el quiebre total con la tradición —con la cultura de la mimesis, con la representación, con los soportes convencionales y los circuitos de exhibición— y por otro aparecía la necesidad de proponer un orden artístico nuevo, articulado en función de promover las transformaciones materiales y espirituales que se juzgaban necesarias para la creación del un mundo mejor.

La ruptura con los modos tradicionales de operación artística tendió a la superación de la especificidad de los distintos lenguajes (pintura, poesía, escultura, etc). Esto llevó a proclamar la idea de la *obra de arte total*, en el caso de las tendencias constructivas, o al ejercicio de *eventos* donde participaban distintas expresiones, en el caso de dadaístas, futuristas y surrealistas. El desdibujamiento de límites entre las artes promovió también un desplazamiento desde las áreas de la ficción artística a los dominios de la realidad misma, contribuyendo así a la permeabilización de las fronteras entre vida y arte. De ello, el mejor ejemplo lo constituye el *collage* que, como principio de descontextualización, permite la introducción de fragmentos de realidad en el universo ficticio de la obra de arte.

Las fronteras que dividen virtualmente al artista del hombre común, debían diluirse también, como proponía la mayor parte de la vanguardia en su intento de abolir el arte como actividad de especialistas. Sin embargo, en ese orden la disolución se vio mucho más sospechosa. Lo cierto es que en el escenario vanguardista se vio aflorar un nuevo perfil de artista iluminado, no ya tocado por el genio y la inspiración, sino depositario de una superconciencia crítica y hasta de facultades redentoras. Aparece como líder de una operación estratégica en la construcción o proposición de un orden nuevo el arte situándose en una posición paradigmática, iluminadora frente al resto de las prácticas sociales. El artista asume una suerte de papel profético, definiendo una nueva mirada que lo «distingue en virtud de su resacralización, de su exaltación como

demiurgo cósmico, y de su mitificación como principio de producción racional y técnica de una nueva realidad universal»¹⁰. Y es que, en esta nueva relación propuesta entre vida y arte, la posición subordinada parece haberse invertido; es el arte el que se propone como modelo, como ejemplo para la práctica de la vida.

LA VANGUARDIA COMO AUTOCRÍTICA

Vanguardias históricas es el nombre que reciben un conjunto de movimientos artísticos europeos activos entre 1905 y el inicio de la segunda guerra mundial. Propio de los movimientos de vanguardia fue su carácter colectivo que se reconocía más por una común elaboración teórica y programática, expresada normalmente por manifiestos y declaraciones, que por una práctica estilística afín. A diferencia de otras etapas o corrientes del pasado, la vanguardia se manifestó como una dirección —de avanzada sería su acepción original— que no sólo se proponía imponer una determinada forma de hacer arte, sino que apuntaba al cuestionamiento del modo de ser del arte en la sociedad burguesa. Ello, para proponer a partir, más menos de cero, unas nuevas formas de ejercer y de receptionar el arte con el objeto de provocar algún tipo de transformación espiritual o material de la realidad. Como dice Combalía «el rasgo distintivo (de la vanguardia) parece radicar en su específica relación respecto de la sociedad, en la incómoda postura de alguien que se siente fuera y que se propone, deliberadamente, un proyecto activista, transformador frente a ella»¹¹.

La vanguardia toda ejerce una crítica frontal contra la sociedad burguesa, contra sus falsos valores y contra los

10 Eduardo Subirats: *Linterna Mágica*. Ed. Siruela. Madrid, 1997

11 Victoria Combalía: *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Ed. Blume. Barcelona, 1980.

paradigmas institucionalizados de lo moderno En algunos casos esta crítica se ejerce hacia el imperialismo de la razón (Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo) en otros se dirige hacia el exacerbado individualismo que el culto al sujeto autónomo promueve (Neoplasticismo, Constructivismo, Suprematismo). No obstante, el ejercicio de esta crítica se lleva a cabo apropiándose de estrategias que a su vez son modernas, como la apuesta por el progreso y su culto a lo nuevo, o el exceso de optimismo en algunas formas de racionalización.

Por sobre todo, la vanguardia permanece moderna porque lleva hasta sus últimas consecuencias el sueño moderno de futuro. Si lo moderno se define por su voluntad de futuro, por su impulso teleológico, entonces las vanguardias representan el momento cúlmine en que estas aspiraciones se manifiestan. Es ciertamente, la conciencia del tiempo (futuro) lo que constituye la «*metáfora de la vanguardia*»¹². La vanguardia pensó obstinadamente el futuro; esta obstinación es la que determinó su apuesta por «*lo nuevo*», pero, por sobre todo es la que la impulsó a la construcción de la utopía que soñó al arte como modelo anticipatorio para la emancipación humana. La vanguardia no criticó a la modernidad desde fuera de ella; no cuestionó en esencia la necesidad de construir un proyecto emancipatorio; al contrario se sumó a ese empeño, aunque con todo tipo de reservas. Por ello, podría decirse que la vanguardia histórica constituyó una auténtica autocrítica —positiva a la larga— al proyecto moderno.

VANGUARDIA Y DISEÑO

La propuesta de negación de la *autonomía* fue la tesis central de vanguardia histórica. Es prácticamente *natural* entonces, que fuera precisamente en su seno, donde se con-

12 Jurgen Habermas. *op. cit.*

formaran las políticas que impulsaron al diseño como disciplina. El diseño nació, en otras palabras, como consecuencia de la crisis de sentido gatillada por el escenario burgués de la *autonomía*. Constituyó la más fructífera de las estrategias implementadas para acabar con la separación entre funciones estéticas y funciones prácticas, es decir, entre la ficción del arte y el ejercicio de la vida real.

El Constructivismo Ruso y la Bauhaus fueron aquellas ramas de la vanguardia que definieron la instalación disciplinar del Diseño Industrial y Gráfico. Desde ambos frentes se verificó el rechazo a la reducción del arte a una función estrictamente estética (esteticismo burgués) y propusieron en cambio, la realización de programas que auspiciaban el diseño de nuevos objetos y estructuras urbanas destinados a cumplir roles concretos en la vida social. En esta línea, que puede llamarse *racional-constructiva* de la vanguardia, se privilegió la arquitectura, la urbanística y el diseño como aquellas formas más eficientes de intervenir la realidad, de darle auténticas concreciones a objetivos que en la pintura o en la escultura se revelaban ilusorios. Estas vanguardias no sólo suscribieron la tesis que reconocía una cierta facultad paradigmática, inspirada y hasta anticipadora del arte, sino que definieron una auténtica *poética intervencionista* participando en forma activa en la construcción de un futuro mejor.

Por algún tiempo, la literatura artística occidental retrató a las corrientes abstraccionistas de los años veinte, como movimientos ocupados primariamente con lo *formal*, como si el abandono de la función representativa pudiese entenderse sola y exclusivamente por el desarrollo interno de las formas, como consecuencia lógica de un proceso evolutivo. Lo cierto es que, el Neoplasticismo, el Suprematismo, el Constructivismo y la Bauhaus dieron cuenta, a través de su obra práctica como de sus trabajos teóricos y programáticos, de una voluntad de ejercer como agentes de cambio donde la abstracción deviene instrumental, ya sea que este cambio aspire a la transformación

de las conciencias individuales o a las estructuras politico-sociales. La opción por lo geométrico y por lo abstracto, remite en estas corrientes a la sustentación de una estética de lo *crystalino* que favorece «la creación abstracta espiritualizada de formas puras con pretensión de universalidad»¹³. La opción por este tipo de lenguaje se reconoció entonces como imperiosa urgencia de orden, en la medida en que crecía una conciencia catastrófica del mundo agudizada por el conflicto bélico. Tal tipo de abstracción operaba con el rigor intelectual de la regla y la geometría, diferenciándose de un abstraccionismo lírico de inspiración kandinskiana. Conviene distinguir, no obstante, como haría Argan, el geometrismo racional formalista y cabría agregar, místico de un Mondrian, por ejemplo, del racionalismo ideológico-constructivo de los constructivistas comprometidos activamente en la puesta en marcha de un sistema político, social y económico radicalmente Nuevo

Con mucha frecuencia el relato del arte moderno ha tendido a obviar este compromiso interpretando el arte constructivista como mera experimentación vanguardista, en el sentido reducido de apuesta por lo nuevo. Ello explica que se hayan agrupado en una sola sección a artistas de orientaciones diversas como Malévich, Pevsner o Gabo con el grupo liderado por Tatlin lo que ha sido objeto de confusiones. Estos últimos fueron los que conformaron un cuerpo teórico y práctico de artistas unidos en su abrazo a la tarea de proponer una actividad creativa involucrada en la construcción de una sociedad socialista, y promoviendo con ello una relación enteramente nueva entre el artista, su obra y la sociedad. Como lo resumió en sus escritos El Lissitsky, uno de sus más productivos representantes, los artistas debían «participar en el desarrollo de nuevas formas de comunidad con el objetivo de alcanzar la meta de una sociedad sin clases».

13 Eduardo Subirats. «Angustia y abstracción», en *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, 1980.

El Constructivismo designa entonces, el hacer y el pensar de un grupo de artistas que apoyaban el concepto de la integración arte-vida a través de la producción de masas y la industria. Como reacción frente a un esteticismo burgués que era urgente superar, la actividad constructivista se abocó a la propuesta de una estética funcional comprometida en lo que llamaron «*la realización de la expresión comunista de las estructuras materiales*» con el fin de dejar atrás la obra de arte como un producto individualista y burgués identificado con el viejo orden. Una nueva sociedad llamaba a crear un arte nuevo determinante de un nuevo espacio «ligado a la concepción de un mundo moderno, un mundo cuya modernidad reside no sólo en una nueva tecnología, sino en nuevas relaciones sociales»¹⁴, resultantes éstas de la construcción de una sociedad sin clases. Lo nuevo aquí devino la metáfora de una utopía que en aquel tiempo pareció volverse posible y de la cual da testimonio la ambiciosa maqueta de Vladimir Tatlin *Monumento a la Tercera Internacional*, que el tiempo parece haber convertido en emblema de un proyecto abortado.

Luego del triunfo de la revolución de Octubre y contando con el apoyo del recién instalado gobierno soviético, el ambiente ya estimulado por experimentaciones vanguardistas desde 1905, se tornó en terreno fértil para la experimentación y el debate sobre el arte y la cultura. En el seno de las discusiones al interior del INKhUK (Instituto de Cultura Artística) a partir del rechazo de la pintura de caballete y a todo arte pensado para la floja contemplación, se definió el nuevo perfil del artista y la nueva concepción del arte animado por la sentencia marxiana que declara que «en una sociedad comunista el arte no debe conformarse con describir la realidad, sino que debe transformarla».

14 Paul Wood. *The politics of the Avant-garde*. 1992.

La propuesta constructivista no se limitó a la producción de propaganda gráfica, diseño de objetos de uso cotidiano, mobiliario urbano y arquitectura social. Sus representantes V. Tatlin, A. Rodchenko, L. Popova, B. Stepanova, E. Lissitsky, G. Klutis y otros, se comprometieron también en la formación integral de lo que ellos definieron como el *artista-constructor*, artífice de una nueva cultura social y material. Para ello formaron los VKhUTEMAS (Altos talleres artísticos y técnicos) que en 1920 reemplazaron a las clausuradas Escuela de Artes Aplicadas y la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. Estos talleres fueron concebidos como «una institución especializada para el avanzado entrenamiento artístico y técnico, creado para calificar maestros artistas para la industria así como instructores y directores para la educación profesional y técnica»¹⁵, donde se proclamó junto con la integración de las tradicionales artes aplicadas, la síntesis de las llamadas «bellas artes» (pintura, música, poesía, escultura, etc.). Al concepto de arte puro, se opuso entonces la materialización de un arte como producción (de una nueva realidad) estrategia pensada como la más efectiva en la realización de la integración del arte a la vida cotidiana en función de un nuevo proyecto de sociedad. El concepto de arte como producción pasaba por la unificación del arte con la industria; así fue demostrado por la implementación de un sistema de enseñanza que contemplaba la participación del artista y el obrero especialista, del artista y el ingeniero.

En la formación del *artista-constructor* debían concurrir distintos saberes y técnicas. El curso básico, tal vez el más importante, se dividía en tres ramas: el estudio de aquellas disciplinas básicas que ayudan a la organización de la obra, su aplicación práctica en industrias especializadas y los fundamentos de una educación profesional. Además los alumnos eran instruidos en física, química,

15 Cristina Lodder. *Russian Constructivism*. Yale University Press, 1983.

matemáticas, geometría, teoría científica del color, idioma extranjero e historia del arte. Luego de sucesivas reestructuraciones, los cursos superiores fueron organizados en tres focos de estudio: el de plano y color, orientado hacia el estudio de las propiedades del color, las relaciones entre color y forma y entre volumen y masa ya sea en el espacio como en el plano. El ánimo de esta disciplina era enseñar color como un elemento organizacional independiente y no como decoración óptica y figurativa; se trataba de entenderlo como un elemento en su más alta concreción. El segundo curso taller era el de gráfica, que tenía por objeto interiorizar al alumno con los elementos gráficos y sus propiedades (línea, punto, etc) y con el enfoque compositivo desde el diseño linear al de superficie. El taller de volumen y espacio enseñaba las disciplinas artísticas relativas al espacio y sus interrelaciones; el programa de este taller apuntaba hacia la familiarización del estudiante con la estructura de los cuerpos bidimensionales y a promover una actitud alerta frente a determinadas relaciones de tensión. El taller de espacio tenía por objeto el estudio sistemático de las propiedades de las grandes formas, de las propiedades de su clarificación y los principios de su organización en condiciones específicas.

Dentro de VKhUTEMAS, la facultad de carpintería y trabajo en metal fue de vital importancia. En sus inicios operó de acuerdo a una forma de trabajo todavía artesanal, pero luego fue progresivamente adecuándose a las necesidades contemporáneas, entrenando a maestros altamente calificados en el diseño y fabricación de objetos de uso cotidiano destacables por su función, fuerza y belleza. Aquellos profesionales debían promover al interior de la industria el mejoramiento de la calidad de los productos industriales. En esos talleres, los aprendices recibían una cierta instrucción en economía y contabilidad que se sumaba a la instrucción general en política económica, estructura social y comunismo. Las características que se buscaban como solución a los problemas de diseño plan-

teados eran las de claridad, simplicidad de construcción, efectividad y racionalidad de producción, lo cual llevó a la adopción de unidades estandarizadas, cumpliendo así con el credo constructivista que demandaba la más económica alternativa a un problema dado de diseño. Además, la estandarización ayudó a borrar los aspectos personales y minimizar el rol del criterio subjetivo, «el establecimiento de las unidades estandarizadas es un rasgo que contribuye a limitar los métodos anárquicos e individualistas, sirviendo a la tarea de acercar el artista a la industria y el trabajo creativo del artista dentro de un canal organizado y planificado» ¹⁶.

Los trabajos diseñados en aquella facultad encarnaron cabalmente el ánimo constructivista, pese a que, lamentablemente, los prototipos tuvieron pocas oportunidades de salir del taller. En efecto, la entera experiencia VKhUTEMAS fue una experiencia en principio coja y al final abortada, trunca por las limitadas condiciones dentro de las cuales se operaba. Mejor suerte tuvieron los experimentos dentro del área del diseño textil y de vestuario, en la cual se involucraron exitosamente Rodchenko, Popova, Stepanova y Tatlin. Los objetivos de dicho departamento eran la investigación en tres áreas; la investigación de materiales como punto de partida formativo de la cultura, la investigación de la vida cotidiana contemporánea como una forma conocida de cultura material y la formulación sintética del material y la construcción de modelos para la nueva vida cotidiana. La principal consideración para el diseño de vestuario era la de su eficiencia y rendimiento; el vestuario pudo entonces probarse a sí mismo en el proceso de trabajar en él, evitando presentarse como un tipo especial de «obra de arte» que tiene un valor fuera de la vida real. La ropa debía ser vista en acción, así los aspectos decorativos y ornamentales del vestuario fueron abandonados junto con la promulga-

16. *Ibíd.*

ción del slogan «el confort y la adecuación del vestuario para una función determinada».

La opción de contribuir a la creación de una nueva cultura material desde la proposición de objetos útiles, ya fuera una taza, un mueble o un vestido, se complementó también con el desarrollo de las distintas propuestas al servicio de la propaganda ideológica. Kioskos, stands agitacionales y fundamentalmente, la gráfica publicitaria, cumplieron un papel muy importante en el propósito vanguardista de transformar a la vez la conciencia y el entorno material de las personas. El diseño gráfico constructivista fue una de las áreas de mayor «efectividad» del discurso vanguardista soviético constituyendo también tal vez el área más productiva e influyente del constructivismo sobre el desarrollo posterior de la disciplina. En este ámbito sobresalió el rendimiento que se le dio al *fotomontaje*. El *fotomontaje*, es una técnica que proviene del *fotocollage* que a su vez, se origina en los experimentos cubistas del *papier collés* y el *collage* que incorporaba fragmentos de realidad a la tela. El procedimiento del collage fotográfico permitía la integración del mundo de la máquina (tecnología e industria) al proceso creativo. Además, como imagen mecanizada podía ser reproducida infinitamente, echando por la borda toda aquella mística relativa al original y al concepto de obra de arte única.

La ideología vanguardista, como crítica al tipo de sociedad generado a partir del sueño ilustrado, pero que al mismo tiempo, mantiene firme el ideal moderno de emancipación humana vía progreso, se encarna especialmente en las vanguardias de signo abstracto-geométrico. Dentro de ellas, las de orientación constructiva como el ya referido Constructivismo Soviético, se hicieron cargo de una nueva misión ordenadora, racionalizadora, que lejos de desechar, acogió abiertamente a la sociedad industrial, en el intento de restituir al progreso su objetivo liberador originario. En el matrimonio del arte con la industria se vislumbró la posibilidad cierta de terminar con la autono-

mía para constituir, a partir de esta abolición, una *nueva realidad* material y un nuevo paradigma de civilización, edificado sobre la racionalización de la forma y de la producción mecánica e industrial.

Para movimientos tales como el Constructivismo y la Bauhaus, los procesos de transformación de la conciencia individual y de la organización social eran impensables sin la transformación material de la realidad. Es así como la vanguardia, que suscribe la concepción del arte como anticipación de un orden social, político y moral, necesitó visualizar la adecuación exterior del arte y la arquitectura a estos impulsos utópicos de transformación. En sus formulaciones más estrechamente comprometidas con el cambio «el arte abandona aquella esfera autónoma que había conquistado en el proceso de secularización de la cultura, para convertirse tendencialmente en un factor de la producción o de organizaciones sociales»¹⁷. Con ello se entiende que la única forma en que el arte puede precipitar la transformación es aboliendo la disociación entre la vida y el arte, entre funciones estéticas y prácticas, entre el oficio de artista y cualquier otro.

Cuando en 1919, Walter Gropius funda la Escuela de la Bauhaus declara como su objetivo inmediato el reestablecimiento de la unión entre el arte y la artesanía, y entre el arte y la industria, así como la integración de las artes: «*Nosotros ofrecemos una nueva comunidad de artistas sin la diferenciación de clases que levanta la barrera arrogante entre el artesano y el artista. Unidos concebimos y creamos el nuevo edificio del porvenir que abrazará arquitectura, pintura y escultura en una sola unidad y que será levantado algún día hacia el cielo por las manos de millones de trabajadores como el símbolo de cristal de una nueva fe*». Aunque refiriéndose al futuro, Gropius dejó sentir en sus

17 Simón Marchán Fiz: «La utopía estética de Marx y las vanguardias artísticas», en *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Ed. Blume. Barcelona, 1980.

palabras una nostalgia respecto de otros momentos de la historia, momentos en lo que sí había sido posible la comunión entre la vida y el arte. Ejemplo perfecto de colaboración entre las artes y colaboración entre los oficios, lo constituye la catedral gótica, emblema de utopía espiritual que con sus características de claridad, geometría, transparencia lógica, estricta racionalidad de las formas y trascendencia, significó para los fundadores de la Bauhaus un modelo a seguir en la construcción de la escuela, que se erigiría como la catedral del socialismo y del futuro.

La Bauhaus aspiraba ser un modelo de sociedad democrática, una sociedad *funcional*, no jerárquica, que se autodetermina, se forma y se desarrolla a partir de sí misma, que organiza y orienta su propio progreso. «El progreso es educación y el instrumento de la educación es la escuela; por tanto, la escuela es la semilla de la sociedad democrática»¹⁸. Una sociedad democrática era una sociedad donde no habría lugar para las clases; sólo debían existir las funciones, ninguna de las cuales más importante que otra. Desde ahí la Bauhaus teorizó y precisó la concepción de la forma standard para cuyos efectos se adoptó la forma geométrica en la búsqueda de universalización.

Uno de principios básicos que la Bauhaus desarrolló para el desarrollo del diseño, la arquitectura y el urbanismo fue la conciencia nítida de la forma como *comunicación*. La forma no sólo debía «seguir a la función», en el sentido estricto de eficiencia respecto de determinados usos, sino que debía además ser capaz de comunicar la idea de una sociedad democrática, así como antes la catedral gótica había significado y comunicado la presencia de Dios y la autoridad de la Iglesia, y como el palacio comunicaba el poder del soberano. La comunicación constituía de acuerdo a los maestros de la Bauhaus, el tejido vital de la sociedad democrática y por lo mismo representó una im-

18 G. C. Argan: *op. cit.*

portante área de investigación; es así como «el trazado de la ciudad, las formas de los edificios, de los vehículos de los muebles, de los objetos, de la ropa, de la publicidad, del envoltorio de las mercancías, todas las manifestaciones gráficas, los espectáculos teatrales y cinematográficos, todo ello es comunicación. Y todo lo que entra en el inmenso ámbito de la comunicación visual es en la Bauhaus objeto de análisis y de proyección»¹⁹.

La racionalización de la forma que operó en la Bauhaus tuvo sus raíces en cierta vertiente del pensamiento alemán según la cual la vida es «*connaturalmente irracional*». Lo único racional es el pensamiento, el que debe tener por misión organizar (racionalmente) la vida. El desastre de la guerra que recién terminaba era el ejemplo más brutal de irracionalidad; por ello entonces, el pensamiento racional (esta vez liderado por el arte) debía actuar de forma urgente. En una línea similar, el neoplasticismo expresaba a través de Mondrian, la necesidad que el arte (el nuevo arte) asumiera la importante misión de señalar a la vida el camino conducente a la realización de la armonía universal. Y es que, fue justamente esta conciencia del caos, como ausencia de armonía y de equilibrio y el consecuente llamado a ejercer un rol modélico, lo que precipitó la emergencia de un vocabulario formal, geométrico y austero, que por una parte contuviera la expresión descontrolada de individualismo (culpable de muchos males modernos según Mondrian) y por otro, ejerciera como contrapeso al escenario caótico de la vida, conjurando el desorden e invocando un orden nuevo. El pensamiento racional debía resolver los problemas suscitados por la irracionalidad de la vida. El arte constituía una forma de pensamiento que precisa darle significado y orden a la experiencia vital, en otras palabras, anticipar el futuro, guiar, trazar un rumbo.

19 G.C. Argan: *op. cit.*

Si para el resto de los lenguajes abstracto-geométricos que circulaban por Europa durante la segunda y tercera década del siglo, no es aplicable la interpretación sanitizada que los comprende como ejercicios formales, en un sentido restringido, menos aún lo es para entender el fenómeno Bauhaus. Rasgos tales como la depuración de las formas, la planificación estructural del ambiente humano, la integración de los distintos saberes y disciplinas en la construcción de la obra de arte total, la incorporación efectiva de materiales y medios mecánicos en la producción, la proposición de un método pedagógico, etc., hablan de una voluntad de encontrar un sentido a la creación en la mediación entre el arte y la realidad social.

Junto a su equipo, Gropius elaboró una nueva estructura de enseñanza que se apartaba fundamentalmente del punto de vista idealista decimonónico, y en su lugar, postuló la función social como directriz para el arte. Se eliminó, para empezar, la división entre artes y oficios, colocando un consejo de maestros a la cabeza de cada disciplina, siendo nombrados un artista y un artesano para la dirección conjunta del taller con el objeto de poner en práctica una estrecha síntesis entre producción y enseñanza. Los artistas del primer consejo provenían en su mayoría del círculo del Blaue Reiter expresionista: Klee, quien se encarga de transmitir la abstracción poética del color a la técnica de la pintura en vidrio, Sclemmer, quien dirige el taller de decoración escénica donde intentó realizar sus conceptos teóricos sobre la armonía espiritual que define como una fértil síntesis de concepción dionisíaca y creación apolínea, como reflejo visual del espíritu humano que obedece a la vez a funciones racionales y afectivas y Kandinsky, figura aglutinadora del grupo, quien desarrolla la teoría de la composición de una pintura analítica en concordancia con su defensa de lo espiritual en el arte. Junto a Feininger e Itten, estos artistas forman un colectivo que fue el responsable de mantener vivas visiones de tipo expresionista al interior de la escuela. La poética ex-

presionista compartió con el abstraccionismo geométrico la conciencia catastrófica del mundo; esta coincidencia, más que lo que podría entenderse como una simple coexistencia de estilos, fue lo que permitió la cohabitación de elementos expresionistas y funcionalistas dentro de la Bauhaus, en otras palabras, fue en esta copresencia donde se evidenció el cruce entre la conciencia del caos y el llamado a construir un orden nuevo, donde la primera actuó como momento desencadenante para el segundo.

Con el traslado de la Bauhaus desde Weimar a Dessau (1925) y la contratación, como profesor invitado de Theo van Doesburg, proveniente de De Stijl y Laszlo Moholy -Nagy, húngaro ligado al círculo de los constructivistas soviéticos, comenzó un gradual retiro de todo el grupo de artistas en torno a Kandinsky. Esto se tradujo en la implementación de la producción mecánica para apartarse de la concepción artesanal de la formación artística. Para Moholy-Nagy, el proceso industrial se convirtió en el criterio esencial de la efectividad artística. En este sentido, lleva a cabo sus investigaciones experimentales con luz cromática, para su empleo práctico en la creación industrial de formas, es decir en el diseño industrial. Van Doesburg afina la concepción de la arquitectura como realización material de una nueva estética y define la actividad creativa dentro del proyecto de construcción como la organización racional de los medios hacia una unidad real y clara. Según él, la arquitectura debía liberarse definitivamente de la presión convencional de los estilos anteriores y desarrollarse a partir de los elementos formales de toda construcción, es decir, función, volumen, superficie, espacio, tiempo, luz, color y material. Era necesario entonces, el empleo económicamente razonable de los materiales eliminando la tendencia individual a la ornamentación complicada. Junto con el arquitecto J.J. Oud van Doesburg fue el responsable por traspasar a la arquitectura los principios formalmente puros del neoplasticismo, los cuales fueron fundamentales en el desarrollo de la arquitectura funcional, la cual no sería pensable sin el aporte de De Stijl.

Aportes como el recientemente mencionado, y otros referidos con anterioridad, no representan meras influencias, sino condiciones esencialmente necesarias en la constitución de la disciplina del diseño. En efecto, el diseño gráfico habría sido otro sin la aportación del Dadá y el Constructivismo; así como el diseño industrial sería inconcebible sin la síntesis formal que comenzó con el cubismo y continuó con el suprematismo y el neoplasticismo. Del mismo modo, la necesidad urgente de crear un programa educacional y constructivo que transformara el ambiente y las formas de relaciones sociales, no se hubiese vislumbrado tan claramente de no mediar la conciencia crítica del expresionismo y la llamada a hacer tabula rasa y cuestionar el mismo concepto de obra de arte —y de artista por extensión— realizada por Dadá.

La Bauhaus, fue el centro donde confluyeron diversos movimientos de vanguardia que estaban o habían estado activos desde la segunda década del siglo. La Bauhaus reunió las inquietudes, reclamos, críticas y protestas que la vanguardia europea había estado dirigiendo a la sociedad burguesa y al status autónomo (por lo tanto pasivo y conformista) que el arte alcanzaba dentro de ella, para productivizar ese descontento. A partir de aquel descontento, se promovieron no sólo una nuevas formas de hacer arte, sino un nuevo tipo de relaciones entre el arte y la vida social, que actuaban en función de una transformación social de signo emancipador. Al interior de la Bauhaus pudieron hacerse fructíferas muchas de las estrategias experimentales, que remitidas a una específica parcela, no pasaban de ser expresiones negativas de protesta o aspiraciones abstractas de tipo místico. El diseño urbanístico, arquitectónico e industrial representó una forma de negación de la autonomía que entregó soluciones concretas al desafío central planteado por la vanguardia, esto es, el reestablecimiento de la comunión perdida entre vida y arte. De esta manera, toda la vanguardia participa, a través de la Bauhaus en la instalación disciplinar del diseño.

La vanguardia promovió la reactivación de la utopía emancipadora, que marcó el comienzo de la modernidad. Ese impulso utópico fue el que la hizo levantarse contra la autonomía —que no obstante había sido producto y la vez, condición de la instalación de la sociedad burguesa— para proponer nuevos modos de integración entre el arte y la vida. Es en este contexto de negación de la autonomía donde la aparición del diseño se volvió urgente.

Hacia fines de los años sesenta, en medio de los incipientes ánimos posmodernos se comenzó a hablar de declinación, y más decididamente luego, de fracaso de las vanguardias. Tal diagnóstico suponía la constatación del incumplimiento por parte de ella de las metas propuestas: esto es la abolición de la autonomía y la transformación del orden social. Este certificado de fracaso, se vio además reafirmado por la presencia en el escenario de la post-guerra de nuevas corrientes artísticas que ya no adherían a las inclinaciones utópicas y a las prácticas heroicas de la vanguardia histórica.

La condena posmoderna a la vanguardia —que surge en medio de la desconfianza hacia todos los proyectos totalizadores— se ha erigido sobre la base de dos prejuicios: por una parte el percibir a la vanguardia histórica como franca enemiga del proyecto moderno y en ese supuesto, contraria a la utopía civilizadora del progreso, cuando en realidad ella constituyó más bien, un momento climax de la modernidad: el momento en que el arte hace suyo ese proyecto proponiéndose como factor emancipatorio fundamental. La vanguardia no se oponía al progreso —es más lo promovía— ni tampoco a la razón instrumental per se, sino a ciertas formas de aplicarla. La condena a las vanguardias se basa también en una sobredimensionalización de los rasgos heroicos de las mismas, alimentados por el desencanto de ver que, sí el futuro está aquí, éste no es precisamente como lo soñaba los pioneros vanguardistas. La verdad es que la propuesta vanguardista estaba bastante más cercana a los ideales del progreso de lo que la nostal-

gia permite ver, y esa cercanía, fue la que permitió una cierta concreción de las aspiraciones vanguardistas.

Por otra parte, la crítica posmoderna ha soslayado la importancia del diseño como una de las formas que asumió el proyecto vanguardista. Al diseño no se lo ha considerado como opción vanguardista. Es como si la antigua diferencia entre *arte puro* y *arte aplicado* pesara tanto que impide la consideración del diseño dentro de la esfera artística, precisamente porque es arte aplicado. Todo ello hace pensar que el relegamiento del diseño hacia el área de la necesidad y el del arte hacia la del desinterés estético, se fundamenta en el mismo malentendido: la percepción limitada del diseño primariamente como productor de eficiencia, y que por lo tanto, lo minimiza como productor de significado.

No obstante, si consideramos que a partir de la crítica a la autonomía, la vanguardia proponía el diseño de una nueva realidad, una construcción racional de la sociedad, podemos encontrar un área donde la vanguardia no ha fallado. La vida de las grandes metrópolis ha sido transformada; el entorno, los edificios que nos albergan, las habitaciones que ocupamos, los muebles y utensilios que nos sirven, los autos que nos transportan, son todos testimonios de como la vanguardia, a través de la arquitectura y el diseño funcionales, ha modificado tanto el mundo material, como las relaciones humanas redefinidas a partir de estas transformaciones. Los conceptos sustentados por el Cubismo, el Dadaísmo, el Constructivismo o el Neoplasticismo no han fracasado; no sólo siguen siendo recuperados por el arte contemporáneo, sino que los podemos ver aplicados a nuestro entorno cotidiano por doquier.²⁰ Puede argumentarse, sin duda, que el mayor objetivo de la vanguardia, esto es el de la emancipación humana, previa abolición de la *autonomía*, no ha llegado a

20 Eduino Subirats: *Linterna Mágica. Madrid*, 1997.

alcanzarse. Sin embargo, no conviene olvidar el hecho de que ésta emancipación que las vanguardias se sintieron llamadas a promover, nunca fue nítidamente definida, por lo que cualquier cotejo entre las supuestas intenciones originarias y el resultado posterior, no sería más que una falacia.

Para bien o para mal, en el concierto de las vanguardias, le correspondió al diseño la tarea de producir transformaciones materiales, a través de la producción de nuevas realidades que se van integrando a la vida cotidiana, para mejorarla y por que no, para significarla. Es el diseño, asumido como opción vanguardista, la disciplina que ha conseguido mediar entre el arte y la vida, habitando esa zona ambiguo donde deben conciliarse el reino de la necesidad y el de la significación simbólica.