

**EL ALMA HERMOSA DEL OBJETO.
(NOTAS SOBRE LA ARQUEOLOGÍA DEL DISEÑO FUNCIONAL
MODERNO Y SU SUPERACIÓN).**

Jorge López Lloret

I. Introducción.

El diseño funcionalista “ortodoxo” se fundamentaba en tres principios que se presentan unidos: 1º) producción masiva y serial de objetos de uso generados por la industria; 2º) pautas constructivas y perceptivas lo más simples posible; 3º) fórmula funcionalista (“la forma ha de seguir a la función”, “menos es más”, etc.). No obstante, entre estos tres principios no hay una vinculación lógica evidente.

En los orígenes de la Revolución Industrial se habían formulado por separado y habría de transcurrir mucho tiempo para que se integraran en una fórmula común. La producción masiva serial, por ejemplo, ya fue analizada y defendida por Adam Smith; este mismo autor aceptó una estética de la función cumplida, tomada de David Hume, sin que entre estos dos sectores de su pensamiento hubiera coherencia; tampoco se unen en la estética de William Hogarth la expresión del principio funcionalista y la negación de la redundancia ornamental; todo lo contrario, conjuga el principio funcionalista con una estética que remite al Rococó, pues recurre como argumento fundamental a las líneas “ondulada” y “serpentina”.

Analizaremos con brevedad estos aspectos para centrarnos posteriormente en la complejidad ideológica inicial del principio funcionalista. Analizando la obra estética de Friedrich Schiller, poco o nada tratada desde esta perspectiva, veremos que el principio funcionalista adoptó inicialmente una ideología bastante compleja, alejada de la rigurosa ascética posterior que se siguió de su conexión con la producción serial. En esos momentos se estaba más próximo al principio del *disegno* renacentista, aunque se incidía más enfáticamente en la idea de la complejidad de la forma que expresa y muestra su función.

Rastreadremos los principios del diseño en el campo de una poética que puede parecer muy alejada del funcionalismo. Sin embargo, la reflexión sobre la complejidad de tal propuesta nos anticipará aquellas, tan abiertas y heteróclitas, de la posmodernidad, posibles desde el momento en el que se volvió a comprender la complejidad no ascética del principio funcionalista, relativizándose de nuevo su conexión con la producción serial.

II. La escuela británica: el principio funcionalista, la producción serial y la ascética de la forma desarrollados por separado.

La estética funcionalista que desarrolla la escuela empirista británica del siglo XVIII tiene su origen inmediato en la producción arquitectónica realizada en la “isla” desde el siglo anterior. El referente es en primer lugar Iñigo Jones, quien renovó la arquitectura inglesa a raíz de su viaje italiano (1613-14) acompañando al *Earl of Arundel*. Especialmente importante fue su estancia en Vicenza y Venecia, donde estudió los *Quattro Libri dell'Architettura* de Palladio y conoció y trató a Scamozzi. La adopción de un método gráfico de control formal riguroso de la producción según principios del clasicismo se plasmó, poco después, en obras como *The Queen's House* en Greenwich, que suponían una clara renovación de la arquitectura inglesa y un importante paso en dirección hacia la adopción del principio funcionalista.

La “pasión” por el clasicismo fue desde entonces, y hasta finales del siglo XVIII, algo bastante común en las Islas Británicas. De hecho, el principal representante de esta corriente, Sir Christopher Wren, fue inmediatamente anterior a la obra estética de Hume, Smith o Hogarth. Wren supone un cierto avance en comparación con Jones, sobre todo por su asimilación adicional del clasicismo francés del XVII, con las connotaciones monumentales que eso suponía, introduciendo elementos retóricos que conllevaban un cierto alejamiento de la herencia de Jones. No obstante, en proyectos tan emblemáticos como su plano, nunca puesto en práctica, de reconstrucción de Londres tras el conocido incendio de dicha ciudad, el principio funcionalista, de origen cartesiano (no más de una función por edificio, conexión clara, directa y simple de cada una de las funciones entre sí, etc.) se aplica con una coherencia y a una escala impresionantes. La importancia del debate en torno a la reconstrucción de la ciudad fue tal que, incluso no habiéndose desarrollado casi ninguno de los proyectos presentados, resultó determinante en el desarrollo de la ideología funcionalista a gran escala.

No obstante, estas fuerzas constructivas y teóricas alcanzarían su máxima manifestación con la denominada “escuela neopalladiana”, principalmente con Lord Burlington y William Kent. No está de más indicar que en 1715 y 1717 aparecieron los dos tomos del *Vitruvius Britannicus*, el segundo con una traducción de Palladio, y que poco después Kent publicaba los dibujos de Iñigo Jones. Tampoco está de más indicar que este contexto se plasma especialmente en la *Chiswick House* (1725-1729) en Middlesex, de Lord Burlington, brillante interpretación de la *Villa Rotonda* de Palladio.

Este ambiente arquitectónico, que perduraría hasta la “recuperación” del gótico local en la casa de campo *Strawberry Hill* de Walpole, debida a William Robinson (y que sería recuperada en el contexto estadounidense por Jefferson y materializada en el plano de Washington de L’Enfant), es sin duda el referente directo de la ideología del funcionalismo y de la adecuación desarrollada por Hume, Smith y Hogarth. No obstante, los referentes clásicos variarán algo ideológicamente al ser traducidos a la teoría empirista. Los dos principios implicados principalmente en la praxis arquitectónica indicada son, sin duda, la *Utilitas* y la *Venustas*, que podríamos traducir por “Utilidad” y “Belleza” respectivamente. Proviene de la famosa tríada vitrubiana, junto con la *Firmitas*.ⁱ Seguramente fueron principios que se recibieron filtrados por Palladio, quien identifica la *Utilitas* no sólo con la utilidad sino, además, con la comodidad (en realidad, identifica comodidad y utilidad).ⁱⁱ La recepción de esta trama teórica por los ideólogos del empirismo sufrió además una nueva mutación reductora. Tanto Hume como Smith y Hogarth, siguiendo curiosamente el principio simplificador de Occam, identifican *Utilitas* con *Venustas*, algo que la tradición palladiana inglesa, así como sus referentes clásicos continentales, no habían hecho de un modo tan evidente, si bien Leon Battista Alberti había transformado el sentido de los términos vitubrianos al determinar como fundamental la tríada *necessitas*, *commoditas* y, la que es más importante, *voluptas* (que en este caso sustituye a *Venustas* y determina el concepto en el ámbito específico de la estética de la recepción, de la que partió la estética empirista escocesa).ⁱⁱⁱ

Obviamente, para el empirismo la *Venustas* era bastante problemática, sobre todo por las dificultades que implicaba la aceptación de un código apriorístico que se legitimaba en la “idea”.^{iv} Frente a eso, la *Utilitas* era directamente experimentable, en tanto que se trataba de una condición mundana de disfrute del objeto. Esto legitimaba la deducción (e incluso la identificación, como sostenemos) del principio de la belleza a partir del principio de la utilidad (o comodidad), aunque no se traducía en ningún tipo

de código normativo (pese a las simpatías de Hume o Smith con respecto al clasicismo), lo que permitía la proliferación de sintaxis constructivas heterogéneas. Por ejemplo, le permitía a Hogarth legitimar la estética del Rococó desde principios utilitarios.

Dicho esto, que considerábamos necesario, analizaremos brevemente la obra estética de estos autores para, posteriormente, tratar la versión que de su principio funcionalista desarrolló Schiller, quien mostró con cierta evidencia la naturaleza ideológica (no científica) de dicho principio, lo que no suponía su inutilización sino, tal vez, todo lo contrario.

1. La producción serial fue esbozada por Adam Smith en su importante obra *La riqueza de las naciones*.^v De hecho, el principio de la división del trabajo abre dicha obra, dedicándosele los tres primeros capítulos del Libro I.^{vi} La división del trabajo en fases especializadas se justifica por la cantidad final de producto conseguido; por eso no se trata de un principio centrado en sí mismo: su operatividad está en función de la cantidad de producto logrado. La división del trabajo es un medio; la producción masiva y serial un fin (al menos en las condiciones de crecimiento demográfico de las ciudades modernas^{vii}).

Según dice hay tres claves para la mejor economía de la división del trabajo: 1º) el aumento de la habilidad de cada operario en la realización de la tarea que se le encomienda (mientras que el artesano tradicional domina mejor el proceso global de configuración, cada nuevo obrero lo hace con la parcela reducida de actividad que le corresponde en su parte de la producción); 2º) el ahorro general de tiempo; y, finalmente, 3º) el maquinismo, que no se presenta como estrategia explícita de la división del trabajo sino como medio de facilitación y abreviación del proceso productivo, permitiendo en el caso límite que un hombre desarrolle, nuevamente, la labor de muchos, aunque sin merma en la efectividad cuantitativa de la acción.^{viii}

Como puede comprobarse, el maquinismo se desvincula de la división del trabajo al posibilitar una cierta vuelta a la situación artesanal de unidad del productor. Dejando de lado los efectos sociológicos de esta postura, lo que nos interesa es que con eso el maquinismo moderno se conecta igualmente con la producción cuantitativa. Entre el maquinismo y la división del trabajo no hay excesivas diferencias, en tanto que la mecanización consiste en la abstracción de las fases de producción serial de su contexto humano y su rearticulación en una producción no humana que se atiene al mismo

número de fases, abaratándose los precios pero manteniéndose, e incluso aumentando, la cantidad de producto.^{ix}

Podemos deducir de lo dicho que la producción cuantitativa es ajena a cualquier planteamiento estético; la calidad perceptiva y operativa del producto es un factor que no interviene para justificar la producción serial: ni la dignidad del usuario anónimo ni la del producto seriado, que tanta importancia adquirirá a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, resultan determinantes. Que el producto fabricado en serie sea bello o no importa poco, pues la justificación radica sólo en la cantidad de producto y en el aumento, cuanto mayor mejor, del consumo.^x

Lo más curioso no es que esta justificación de la producción serial no se vea acompañada de algún tipo de exigencia estética; como dijimos, no hay ninguna conexión lógicamente necesaria entre la producción masiva y el principio funcionalista. Lo más curioso es que este mismo autor, que siguiendo a su colega David Hume acepta una estética que podríamos definir, sin caer en anacronismos, como funcionalista, no la conecte con la justificación de la producción serial como un medio de control formal; por el contrario, los considera fenómenos distintos.

Los esbozos de una estética funcionalista se desarrollaron algunos años antes de que Adam Smith se enfrascase en la elaboración definitiva de *La riqueza de las naciones*. De hecho, aquella adquiere una expresión adecuada en el *Tratado de la naturaleza humana*, de David Hume.^{xi} Poco después el propio Adam Smith retomaría estas reflexiones en su obra *La teoría de los sentimientos morales*, de 1756.^{xii} Como hemos dicho, se trata de una exposición desvinculada del principio de la producción serial, e incluso de la sobriedad formal y la exigencia de recursos compositivos mínimos, aunque sería factible pensar que se tienen en cuenta las condiciones arquitectónicas que indicamos anteriormente. De hecho, contemporáneamente a *La teoría de los sentimientos morales* aparece la obra *Análisis de la belleza*, de William Hogarth,^{xiii} donde se expresa igualmente un esbozo del principio funcionalista que, sin embargo, se une con una idea de la belleza bastante rococó, fundamentada en el principio, tan poco funcionalista en apariencia, de la manierista “línea *serpentinata*”.

2. Vayamos primero con Hume, quien trata de la belleza (*Beauty*) y de la fealdad (*Deformity*) en la Parte Primera del Libro Segundo de su *Tratado de la naturaleza humana*.^{xiv} Comienza exponiendo el postulado fundamental de la estética empirista: la belleza consiste en el placer que un determinado objeto produce sobre un sujeto receptor

que lo percibe. No se trata de que la belleza *produzca* placer: *es* placer (y la fealdad desagradado). Inmediatamente da un segundo paso e inicia la indagación en torno a los principios objetivos que puedan suscitar en nosotros aquel placer (o desagradado) que se identifica con la belleza (o la fealdad), exponiendo entonces el principio funcionalista.^{xv}

Hume profundiza en el mismo cuando trata de justificar una moral de la simpatía en la Sección Primera de la Parte Tercera del Libro Tercero de la citada obra.^{xvi} Allí dice que los objetos que tienden a producir placer en sus propietarios siempre son considerados bellos, del mismo modo que todo objeto que tiende a producir dolor es desagradable y feo. Indica los siguientes ejemplos: una casa, un campo fértil, un caballo vigoroso, un navío capaz, seguro y ligero... Esas cualidades, que se siguen del cumplimiento óptimo de unas funciones determinadas, constituyen la belleza de esos objetos.^{xvii} Considera además que tales criterios son aplicables a las “obras de arte”, en tanto que son estimadas como bellas, o desestimadas como deformes, según lo adecuadas que puedan llegar a ser para el uso del hombre que las posea.^{xviii}

La situación es la siguiente: hay determinados objetos, producidos o no por la acción humana, que cumplen perfectamente la función para la que han sido producidos; su apariencia representada es *signo* de dicha función, e incluso podríamos decir que *signo homomatérico* de la misma porque la función se muestra directamente a partir de la forma de dichos objetos.^{xix} La distribución de las habitaciones de una casa, su orientación con respecto al sol, los materiales que la componen dependiendo del área climática, etc., son signos perceptibles que remiten a la función que canalizan: la vida plena en unos espacios configurados para ello. Dichos objetos, cuando son usados por sus propietarios (la propiedad privada o, al menos, la posibilidad de la misma, son requisitos en esta formulación) producen esa parte de vida plena que tienen que permitir, lo que da como resultado el placer. No obstante, el placer estético, es decir la belleza, se produce cuando un segundo, o el mismo propietario si se abstrae de su uso directo del objeto, percibe la relación entre objeto y función, por una parte, y entre estos y el usuario directo, por otra, comprendiendo que esta relación se da positivamente sin estar directamente implicado en ella. Se produce un placer “desinteresado” que actúa por simpatía y se define como belleza.

Ha quedado con ello expuesto el principio estético funcionalista: la belleza surge cuando la forma sigue a la función en la satisfacción de determinadas necesidades humanas. Además, ha quedado expuesto su papel social: humanización del espacio

antropológico y dignificación eudemonista de la vida cotidiana, aunque atenderemos sólo a lo primero.

3. De esta base funcionalista parte en sus reflexiones estéticas Adam Smith, aunque volvemos a indicar que sin una vinculación clara con los procesos, expuestos por él, de la división social del trabajo y de la producción serial de objetos de uso. Retoma el principio funcionalista dieciséis años después de que Hume lo elaborara, y lo hace en su obra *La teoría de los sentimientos morales*, ya citada. Concretamente, lo trata en la Parte IV, titulada “Del efecto de la utilidad sobre el sentimiento de la aprobación”, donde analiza la utilidad como valor tanto en los objetos producidos como en la acción humana.^{xx} Nos centraremos sólo en el primer caso, es decir, en los objetos producidos.

Cuando Adam Smith inicia su análisis de la belleza, lo primero que hace es exponer el principio funcionalista, afirmando que la utilidad es una de las principales fuentes de la belleza. Afirma de hecho que la idoneidad de cualquier *sistema o máquina* para generar el fin hacia el que está encaminado le confiere belleza al conjunto, haciendo grato concebirlo y contemplarlo, lo que le resulta obvio.^{xxi} No obstante, se aproxima algo más al principio funcionalista como “puro hecho estético” cuando llega a abstraer del usuario la relación formada por el par forma-función. Así llega a indicar que el ajuste preciso de los medios para alcanzar cualquier comodidad o disfrute es frecuentemente más apreciado que esa misma comodidad o placer cuya consecución parecía agotar todo el proceso.^{xxii} El autor se dedica posteriormente a profundizar en esta nueva versión del principio, poniendo abundantes ejemplos e indicando que la relación forma-función no tiene necesariamente que llegar a satisfacer alguna necesidad humana.

Con Adam Smith, pues, el principio funcionalista expuesto por Hume llega a independizarse de cualquier imbricación social, de modo que se convierte, propiamente hablando, en una relación directamente estética; es decir, ya no hay una vivencia mediada del placer que el objeto produce al usuario (aunque se acepte también esta posibilidad), sino que la relación forma/función se vuelve directamente placentera en sí misma con independencia del uso. Con ello los objetos se configurarán como signos de determinada función sólo para que el espectador comprenda directamente esta relación y disfrute con ella, no con el objeto de uso en tanto que usado. De aquí a una situación como la actual, en la que llegamos a exponer en museos aquellos ejemplares que consideramos modélicos, por su excelencia formal y/o su relevancia histórica, en el

campo de diseño, y en la que por tanto abstraemos del uso la relación función/forma para tornarla contemplativa (o desinteresada, como diría Kant en su *Crítica del Juicio*), no hay demasiada distancia ideológica.

Tal y como queda expuesto, el principio funcionalista adquiere una extensión bastante considerable. Hume ya había mostrado que dicho principio era aplicable tanto a la industria humana como a la naturaleza (constante fuente de inspiración en el campo del diseño funcional); ahora Adam Smith amplía el campo hasta todo objeto estético: obras de arte en sentido propio e incluso productos del lujo cuyo uso es incierto. No obstante, lo que en todo caso queda claro, además de lo no evidente de la conexión con la producción serial masiva, es que el principio funcionalista no deriva necesariamente hacia ningún estilo artístico concreto, ni mucho menos hacia la negación de algún estilo artístico por redundante o no económico. Veremos de hecho cómo contemporáneamente el principio funcionalista se conectó con una estética de claras reminiscencias “rococó” en las reflexiones de William Hogarth.

4. Hogarth comienza el Capítulo I de su obra *Análisis de la belleza*, titulado “De la adecuación”, afirmando que la belleza de un compuesto radica ante todo en la adecuación de las partes al fin para el que cada cosa individual ha sido creada. Esto le resulta tan evidente que incluso llega a plantear que si se produjesen contradicciones entre el cumplimiento de la finalidad, por una parte, y cualesquiera otros valores de la representación, por otra, habría de elegirse lo primero, pues la excelencia funcional con el tiempo llegaría a sobreponerse a las presuntas deficiencias formales.^{xxiii} El razonamiento es suficientemente contundente: lo principal en la apreciación del valor estético de un objeto producido no se da en la representación meramente sensible; lo principal es que en la representación se muestre el modo según el cual el objeto se adecua a su fin. Incluso aunque haya elementos formales manifiestamente incorrectos, si estas incorrecciones responden a una finalidad se pasarán por alto como tales, pudiendo incluso llegar ser consideradas valores. Por ejemplo, las enormes orejas de un murciélago dejarán de ser consideradas como una deformidad antiestética en tanto se sepa que responden a una necesidad vital del animal, permitiendo el desarrollo de una función básica, siendo entonces consideradas incluso como valor para la representación.

Podemos comprender la magnitud de estas afirmaciones como apertura a la variabilidad histórica de los objetos producidos; por ejemplo, antes de considerar las aparentes “desproporciones” de la arquitectura gótica hay que indagar si responden a

determinadas exigencias funcionales que condicionen su aspecto formal; si estas exigencias se encuentran y se puede rastrear desde ellas la emergencia de la forma resultante, dichas producciones podrán ser consideradas como bellas. Desde estas intuiciones hasta las reflexiones modélicas de Viollet le Duc no hay demasiada distancia, pese a la evidente diferencia estilística de los autores.^{xxiv}

Hogarth aplica sus reflexiones a objetos explícitamente utilitarios al afirmar que la adecuación y la conveniencia son las que establecen el tamaño de las sillas, las mesas y de *toda clase de utensilios y mobiliario*.^{xxv} Tal y como indican los traductores de la obra, adecuación, término con el que se traduce el vocablo inglés “Fitness”, hace referencia a la adaptación a un fin.^{xxvi} Esta adaptación a un fin es la que determina estrictamente la forma manifiesta de los objetos y, por tanto, la apreciación concreta de su belleza. Por ejemplo, dentro de la forma general “caballo” sólo se podrán hacer juicios estéticos rigurosos si se sabe a qué fin responde cada forma particular: si es un caballo de carreras su forma será diferente de la que tendría si fuese uno de tiro, siendo cada uno hermoso en tanto que responde a la función que cumple; así, si pensamos en un caballo de tiro en referencia a la función “correr lo más posible”, no nos lo representaremos como bello: se nos aparecerá pesado y torpe; y viceversa, un caballo de carreras cuando se piensa en la función “cargar lo más posible” parecerá exageradamente frágil y escuálido. Lo mismo puede decirse de todo el espacio constituido de la vida humana, desde los cubiertos de mesa hasta las estructuras territoriales, que habrá que comprender en sus diferencias topo y cronológicas según sean las exigencias que cumplan.

La adecuación y la conveniencia son la piedra angular de la estética de Hogarth, quien basa sus reflexiones, por tanto, en el principio funcionalista. En este caso sucede de un modo totalmente objetivado, es decir, haciendo abstracción del uso individual que un sujeto vaya a hacer de tal o cual objeto, lo que nos muestra la proximidad de las propuestas de Hogarth y de Adam Smith. También en Hogarth el principio funcionalista es el referente al que toda forma representada, en tanto que representada como signo, remite, estableciéndose una relación que podría ser definida, sin caer en un imperdonable anacronismo histórico, como de significante/significado.^{xxvii} No hay, pues, una belleza representacional pura, un sistema de proporciones objetivas dadas a la contemplación, sino un sistema de conexiones de formas con sus funciones que determina en todo caso el valor aparente de cada manifestación.

Como decíamos, aunque con esto quedaba asentado el principio funcionalista en sentido estricto, no por ello se acompañaba de una apología de la economía de medios o de la sobriedad formal. En gran medida eso se debe a que aún no se conectaba con la producción serial y masiva; pero también a la amplitud dada a la conexión entre la función y la forma. Siendo consecuentes y no estando especialmente condicionados por una ideología maquinista, el ornamento, por ejemplo, no tiene por qué resultar superfluo: la forma exuberante y la forma ascética no son en sí mismas preferibles a cualesquiera otra. Puesto que se trata simplemente del nivel de la representación formal que hay que remitir al nivel de la función, que puede ser tanto utilitaria como cultural y simbólica,^{xxviii} nada hace que la exuberancia ornamental, en sí misma, tenga que ser rechazada *a priori*.

5. Por ello comprendemos que en Hogarth la formulación del principio funcionalista pueda unirse a una estética formal de claras connotaciones “rococó”, como veremos a continuación.

En su obra sobre la belleza Hogarth repasa los principios básicos de la estética tal y como se codificaron desde el *disegno* renacentista: Uniformidad, Regularidad y Simetría (Capítulo III); Sencillez y Distinción (Capítulo IV) y Proporción (Capítulo XI). No obstante, les da un fundamento que se separa claramente de los mismos. En efecto, son dos los temas fundamentales de la estética de Hogarth: el principio del agrado perceptivo como valor fundamental (Capítulo VIII) y el principio de la variedad en la unidad, interpretado de un modo “para-clásico” al derivar en una afirmación de las líneas ondulate (Capítulo IX) y serpentina (Capítulo X) como los principios básicos de la composición artística. No creo que haya problema para aceptar que la conjunción del agrado perceptivo con la línea serpentina se conecta de un modo evidente con los elementos subjetivos y objetivos de la estética del Rococó, en tanto que ésta pivotaba en torno a dos factores: por una parte, la importancia del efecto lúdico de la obra en el receptor, como reacción frente al *pathos* representativo de la obra barroca; por otra, empujando el amplio trazado de la línea barroca, si se trata del barroco mediterráneo, o quebrando ostensiblemente las rigideces presentes en el “gran siglo” francés.

Establecido esto, veamos esos elementos “rococó” presentes en la obra de uno de los primeros ideólogos del principio de que la forma ha de seguir a la función. Hablando de las formas agradables perceptivamente, Hogarth propone el siguiente

método de composición arquitectónica.^{xxix} compónganse formas agradables escogiendo líneas, formas y dimensiones lo más variadas posible, y modifíquense después sus respectivas posiciones de todas las maneras que pueda imaginarse. Al mismo tiempo, diversifíquese el contenido o el espacio que se encuentra dentro de esas líneas tanto como sea posible. El arte de componer correctamente consiste, por tanto, en saber *diversificar* correctamente.^{xxx}

Estas afirmaciones llevan naturalmente a otras referentes al valor fundamental de la composición desde la base de las líneas ondulante y serpentina. Si nos limitamos al arte ornamental (o no imitativo, es decir, constructivo) por excelencia: la arquitectura, es fácil ver cómo esto se conecta con los desarrollos barrocos, tardobarrocos y rococós de la misma. Por citar sólo casos muy conocidos, así se pueden abordar ingenuamente obras como Sant'Ivo della Sapienza de Borromini, en Roma; Sant'Andrea al Quirinale, de Bernini, en Roma; la portada del Palacio de San Telmo, de Leonardo de Figueroa, en Sevilla; La Catedral de Murcia, de Jaime Bort; la Iglesia Evangélica de Bückeburg; el Zwinger de Dresde, de M. D. Pöppelmann; la Frauenkirche de esa misma ciudad, de Bähr; el Santuario de los Catorce Santos de Balthasar Neumann; San Juan Nepomuceno, de los Asam, en Munich; el Monasterio de Smolny en San Petersburgo, de Rastrelli y un larguísimo etc., por referirnos sólo a un número muy reducido de fachadas de obras conocidas, número que sería prácticamente inabarcable si nos remitiésemos a otras obras conocidas o menos conocidas, a sus plantas y contextos urbanos. Pero en cualquier caso de todos se podría afirmar como método el “principio de diversificación”. Lo cual hemos traído aquí a colación para mostrar la íntima conexión de una de las primeras definiciones ideológicas del principio funcionalista con un modo constructivo de proceder tan aparentemente poco funcionalista como el que se desarrolló desde la descomposición manierista hasta la difuminación rococó.

6. Resumiremos lo que hasta aquí hemos indicado. Aunque desde finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del siglo XX se dio una conexión “natural” del principio funcionalista, que afirma que la forma ha de seguir a la función, por una parte, con la producción masiva y serial de los objetos de uso y una estética de la forma desornamentada y ascética, por otra, dicha conexión es no obstante un hecho cultural. No en vano, hemos indicado algunas de las primeras manifestaciones de dicho principio ideológico bastante anteriores a dicha época, en los mismos inicios de la consolidación definitiva de la Revolución Industrial y en su nación protagonista, mostrando que no se conectan con la producción serial de objetos ni con una estética que remita a la ascética

de la forma configurada. Y no porque dichos principios aún no se hubieran formulado. Todo lo contrario, hemos visto que uno de los definidores de la estética funcionalista lo es también de la producción masiva; asimismo, en estos momentos no sólo existió ya una estética ascética en ciertos momentos del Renacimiento, sino que desde finales del siglo XVI la vemos operando con unos resultados ciertamente abrumadores: por ejemplo, San Lorenzo de El Escorial. Hemos de pensar en el principio funcionalista, pues, como una determinada ideología que se expresa con una mayor amplitud de la que posteriormente se le dio, e incluso como una propuesta estética no exenta, en modo alguno, de implicaciones y fundamentos morales, como veremos a continuación.

III. Belleza, Gracia y Sentimentalidad. La ideología funcionalista en Friedrich Schiller.

Pudiera parecer extraño que una investigación en torno a los orígenes arqueológicos de la ideología funcionalista se remita a la reflexión estética de Friedrich Schiller; mucho más extraño resulta, pese a todo, que lo haga con conceptos tan ajenos a este campo como los de “Gracia” y “Sentimentalidad”, en tanto que dichos conceptos son una de las armas que la época protorromántica del *Sturm und Drang* elaboró para paliar lo que consideraba socialmente nocivo, es decir, la mecanización general de una vida social que condicionaba un proceso imparable de fragmentación. No obstante, no parecerá tan extraño si tenemos en cuenta que la ideología funcionalista se desarrolló aparte de la justificación de la producción masiva y serial, por un lado, y de la ascética de los resultados perceptivos de la obra configurada, por otra, como acabamos de ver.

Para mostrar los elementos ideológicos, e incluso éticos, que subyacen al desarrollo histórico de la estética del funcionalismo, dejaremos de lado la obra capital de la producción teórica de Schiller, es decir, las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, atendiendo especialmente a aquella que, como su título indica, trata de la belleza, el *Kallias*. Veremos cómo se define aquí la obra de arte y el proceso de configuración de la misma, desentrañando con ello los elementos ideológicos de tal concepción al cotejar los conceptos estéticos que ahí se exponen con nociones como “lo ingenuo” y “la gracia”.^{xxxii}

1. Puede que la decisión de Schiller de ubicar el tratamiento de la belleza en el ámbito de la razón práctica induzca también a error,^{xxxiii} pues en el contexto de la filosofía kantiana la razón práctica se desvincula de la razón técnica y, por supuesto, de

la reflexión estética. No obstante, en realidad Schiller construye lo que podríamos denominar una “razón estética” que se sitúa a medio camino entre la razón teórica y la razón práctica. En dicha razón estética hay elementos propios de la teórica, como la determinación constructiva del mundo de los objetos, pero también de la práctica, pues el mundo de los objetos se presenta determinándose a sí mismo, según una analogía con la libertad.

Schiller, por tanto, comienza sus reflexiones dotando al objeto de algo así como una voluntad de ser lo que es.^{xxxiii} Por eso se ve llevado a determinar que el ámbito de la estética es la “libertad en la apariencia” (*Freiheit in der Erscheinung*), entendiendo por libertad *autonomía*.

En realidad la situación del objeto estético es más compleja. Como realidad fenoménica que se da a la representación, pertenece a una serie causal que normalmente se origina en el artífice. En tal sentido es heterónimo; no obstante, esta heteronomía no aparece manifiesta, pues la maestría del artista llega a presentarlo como autónomo. Eso se debe a que la excelencia estética de un objeto producido depende de una serie de condiciones objetivas que se han de cumplir en la representación.

En primer lugar, no ha de haber heteronomía en la apariencia. Ésta consiste en la separación de tres factores: 1º) el objeto producido, 2º) el concepto de lo que el objeto ha de ser, y 3º) la idea de la finalidad de ha de cumplir. En este caso los tres elementos no se dan en una relación orgánica, de modo que, por ejemplo, se hace patente que la finalidad se impone al objeto con violencia, no surge del objeto sino que coarta su desarrollo natural. Esto se puede producir de muchos modos: porque la forma no es la adecuada y, sin embargo, se aplica a determinada función; porque los materiales no son los apropiados; porque la ergonometría es incorrecta, etc.

En segundo lugar, para que haya belleza, es decir, excelencia estética, la forma, punto de unión del concepto y de la finalidad, ha de emerger de la propia naturaleza del objeto, de modo que parezca expresión del mismo y no algo impuesto. Esto es aplicable a todas las artes y, por supuesto, a las artes del diseño, pues en todos los casos la excelencia se logra cuando se muestra la “libertad en la apariencia”, que es la belleza.^{xxxiv} La relación de autodesarrollo natural del objeto muestra en la representación que entre el objeto, tal y como se da, y la razón de ser de dicho objeto hay una conexión directa y espontánea.

En realidad todo objeto, y el objeto bello no es una excepción, está determinado por reglas. El objeto bello se subordina necesariamente a unas reglas que, en cierto

sentido, pueden abstraerse del mismo, tematizarse, analizarse y transmitirse.^{xxxv} Ahora bien, entre el objeto y la regla, según la cual se produce, puede haber una relación dual: o la regla y el objeto son principios diferentes, o son realidades idénticas. En el caso de la obra de arte, la regla y la individualidad del objeto no se pueden separar. De hecho, puede haber una forma mecánica y una forma artística de proceder, así como un “artista mecánico” y un “artista de lo bello”, radicando aquí las diferencias que los definen. La forma artística es aquella en la que la regla y el objeto se identifican, mientras que el artista de lo bello es aquél que permite sacar de cada objeto, según su finalidad, la forma más adecuada. Pese a que aquí parecen separarse las “artesanías” y las “bellas artes”, no es sin embargo eso lo que sucede. Aunque una obra no pertenezca a lo que la modernidad denomina “bellas artes”, si su forma se sigue directamente de su finalidad sin que aparezca patente la mano del artista, estaremos ante una obra bella y, por tanto, estéticamente excelente. Por el contrario, ante una pintura en la que la forma se impone al objeto violentando su naturaleza (recordemos, por ejemplo, el modelo de jardín francés barroco), estaremos ante una producción mecánica y, por tanto, no artística.

La exigencia de Schiller se coloca a medio camino entre la voluntad productiva, el dominio de la técnica y la naturaleza propia del objeto producido. Exige técnica y dominio de la regla. Del hecho de que en la obra de arte cumplida no aparezca la violencia de la técnica no se sigue que de hecho no la haya. En el caso de la excelencia estética que se define como arte, y más allá de la tradicional diferenciación de las bellas artes definida por Batteaux, es arte la producción irreplicable, consistente en que cada regla es aplicada por el artista según lo que la naturaleza del objeto exige. Hay necesidad de plegarse a lo que el objeto exige y hay por eso libertad del objeto en su manifestación, en la que se muestra tal y como *debe ser*.^{xxxvi} Eso es la libertad productiva, sin que ninguna heteronomía la deforme. Así se aproxima Schiller a una nueva definición de la belleza: “Belleza es naturaleza en conformidad con el arte”.^{xxxvii}

Para comprender el valor que esto pueda tener en el desarrollo de la ideología del diseño funcional, hay que indicar que esto, en principio, ni afirma ni niega el hecho de la producción serial en sí misma. Otra cosa es la calidad perceptiva y ergonómica que en aquel momento pudieran tener los productos seriados. En el principio de la producción serial hay una condición ontológica que no se dio anteriormente en la producción artesanal: la identidad de cada objeto producido, la cual sólo se degrada cuando se produce el desgaste de la maquinaria productora. Es decir, en condiciones normales cada objeto producido *es* el modelo. Por ello se puede predicar de cada

producto el principio general de la belleza, pues cada uno será un *unicum* en el que la naturaleza (la función a cumplir y los materiales a utilizar) estará en conformidad con el arte (las formas perceptivas y simbólicas resultantes).

No hay que olvidar, de hecho, que se trata de tres factores implicados: naturaleza, arte y artista. Para comprender mejor esto nos serviremos de un ejemplo que el mismo Schiller proporciona: la diferencia entre el jardín francés, según sin duda el modelo de Versalles, y el parque inglés, que se ejemplificaría seguramente con Stourhead. Mientras que el parque francés se basa en el principio de la imposición del arte a la naturaleza, a través sobre todo de las formas geométricas y las composiciones cromáticas en las que se hace patente la mano del artista, en el parque inglés la naturaleza es potenciada por el arte, de modo que la mano del artista diseñador pasa desapercibida. En cierto modo, es como si el diseñador hiciera aflorar la naturaleza del paisaje sin violencia alguna. La forma sigue, desde luego, a la naturaleza del lugar, al menos aparentemente, siendo la función del artista potenciar este proceso.

La coincidencia de la naturaleza, la libertad y la técnica, es para Schiller un principio objetivo para la calibración de la excelencia de los objetos producidos. Para nombrar dicha coincidencia utiliza el término “*heautonomía*”. Se trata de un término que utilizó Kant en referencia a la facultad de juicio, en tanto que ésta se da leyes a sí misma, pero no lo refirió a los principios formales objetivos de lo bello.^{xxxviii} Schiller se refiere con tal término, por su parte, a la *necesidad interna de la forma*.^{xxxix} La forma estéticamente excelente está determinada en efecto por reglas; en tal sentido, es técnica. Pero con esta técnica en realidad se determina la forma a sí misma, con lo que su técnica procede de su libertad. “*Heautonomía*” es legislación formal, pero legislación que una cosa se da a sí misma; cuando esta autolegislación coincide con la propia naturaleza traducida en representación, se obtiene la excelencia. El objeto estéticamente excelente, por tanto, se ordena y se obedece a sí mismo a través de la mediación de quien le ayuda a ser lo que debe ser: el artista.

Esta relación entre naturaleza, técnica y libertad es, según Schiller, plenamente objetiva y, por tanto, definible en cada caso; indica la condición formal de la belleza. No obstante, para que se dé la excelencia estética los tres momentos no han de tener el mismo peso, lo que lleva a plantear una relación jerárquica objetiva entre ellos. Para Schiller lo más importante es la libertad, a la que se subordinan los otros factores. De hecho, si entre la naturaleza y la técnica no se produce acuerdo no habrá libertad en la forma ni, por tanto, excelencia; sólo la habrá si hay libertad, es decir, potenciación

técnica de la naturaleza del objeto. Si aplicamos una técnica inadecuada a un determinado objeto que ha de cumplir una función (que aquí identificamos con naturaleza), la conexión entre la forma y la función no se establecerá claramente, con lo que aquélla no mostrará su excelencia. Si, por el contrario, la técnica hace aflorar en la forma la función de la que ésta parte, habrá excelencia y, por tanto, belleza en el producto.

Las reglas pueden revisarse según cada caso. No existen unas reglas de aplicación general, así como tampoco principios generalizables de valoración de la excelencia. La excelencia se puede apreciar en cada caso, pero no porque se apliquen conceptos generales sino porque se comprenden las exigencias de cada naturaleza funcional. Por ejemplo, Schiller indica que los criterios clasicistas del *disegno* como perfección pueden ser condiciones de excelencia, pero no la excelencia misma. La unidad en la multiplicidad, la armonía, la simetría, la proporción, la euritmia, la perspectiva, la sección áurea y un largo etc., sólo producen excelencia cuando son resultado formal de la “heautonomía”.^{x1} Aunque Schiller en estos momentos tendía ya a lo que se denominaría el “clasicismo de Weimar”, no obstante su principio de la “heautonomía” permite comprender, e incluso aceptar, los desequilibrios, asimetrías, desproporciones, etc., como condiciones de excelencia si surgen de la “naturaleza de la cosa”. Lo único que importa en sí mismo para que haya excelencia es la libertad, a saber, que la naturaleza del objeto se exprese en su forma; lo demás ha de ser un medio, ante todo la técnica. Así, si los principios de la estética clasicista del *disegno* no responden a la naturaleza del objeto habrán de rechazarse; por ejemplo, en el parque inglés.

Este planteamiento de Schiller es de una amplitud tal, que poco tiene que envidiar, en su potencia teórica, a nuestro actual mundo diseñado. Que se diseñen tanto organismos territoriales complejos como cepillos de dientes no es incomprendible para esta propuesta, aunque evidentemente Schiller distase mucho de nuestra “sociedad del diseño”. En todo caso, si tanto el cepillo de dientes como el sistema territorial han de alcanzar la excelencia, será por su heautonomía representada. Tal y como llega a exponer en una memorable afirmación, en el mundo estético todo ser natural ha de ser un ciudadano libre con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, sin que pueda ser *coaccionado en absoluto, ni siquiera a causa de la totalidad*, sino que él mismo ha de consentir decididamente en todo.^{xli}

Olvidando las evidentes implicaciones políticas que dicha afirmación tiene en el sistema conceptual de la obra de Schiller, nos detendremos en su estricta literalidad. No se trata de magnitud ni de complejidad; tampoco de determinadas formas, temas o materiales, sino de que la forma sea siempre la adecuada a la naturaleza del objeto, por simple o complejo que éste pueda ser. Hay, no obstante, una cierta afirmación que puede confundirnos: ningún objeto ha de ser coaccionado, pues parece negar el principio funcionalista. Sabemos que para la producción funcional estricta no hay reparos a la hora de configurar los objetos para que sean más eficientes. Basta con observar los avatares históricos de cualquier categoría de objetos para constatarlo: cómo evoluciona la forma de los automóviles, de los teléfonos, de las sillas, las formas urbanas e incluso territoriales, etc., para adecuarlas a determinadas funciones, ya establecidas o nuevas, que han de cumplir. En el mundo del diseño todo objeto, por principio, se puede manipular (salvo que haya adquirido el estatus de obra de arte y se exponga en museos), todo lo contrario de lo que propone Schiller en referencia a la excelencia estética. No obstante, creemos que no hay divergencias. Todo lo contrario, esta teoría justificaría el cambio mostrando que, en cada caso, la investigación afina en el cumplimiento de las exigencias formales por los objetos para cumplir determinadas funciones, desarrollando su naturaleza. Ya sabemos que el principio de heautonomía es en la estética libertad sólo *en la apariencia*, pues de hecho está por debajo la mano del diseñador. Éste en cada caso profundiza, según un cúmulo de experiencias recibidas del pasado y desarrolladas por él, en los medios de expresión de la naturaleza del objeto, que con eso se afirma a sí mismo produciendo la excelencia.

La culminación de esta estética objetiva de Schiller está en sus consideraciones sobre la belleza en el arte. La excelencia estética no se refiere sólo al contenido o a la forma sino a la conexión entre ambos. De hecho, la belleza del contenido sola define la actitud artística como mera “copia”, mientras que la belleza de la forma sola hace del arte mera “manera”. El gran artista, por el contrario, se define por el *estilo*, que es la unión armónica del contenido con la forma. No hay que entender por contenido sólo el tema o la historia, sino que éste puede ser mucho más amplio. De hecho, puede exponerse al modo funcionalista, identificando entonces el contenido con la función, utilitaria o simbólica, del objeto. La relación entre un contenido como “el Rey Sol” y una forma simbólica como la que adquirió Versalles en la segunda mitad del siglo XVII no sería, desde esta exposición general, diferente a la que pueda existir entre un contenido como “necesidad de conexión rápida entre dos localidades” y la forma

funcional del tren de alta velocidad; no se trataría en ambos sino de que el objeto sea lo que es, sin que se le imponga una forma excelente pero carente de motivación interna. En cada caso el objeto se manifiesta como forma excelente porque se expresa como lo que es.

Aunque hay un ideal de “gran artista”, es decir, de artista dotado de estilo como una cualidad objetiva, el arte se conecta sin duda con la forma de la representación, es decir, con la “bella representación” de algo. Tal y como Schiller argumenta, lo contrario del “*amaneramiento*” (*Manier*) es el “*estilo*” (*Stil*), que es la máxima independencia de la representación frente a cualquier determinación subjetiva y objetiva accidental.^{xlii} El artista excelente, según esta idea, no sería el que hace gala de una impresionante imaginación creadora, sino el que reconoce la “naturaleza de la cosa” en su necesidad interna y permite que se desarrolle. Como puede comprobarse, no sólo se define aquí ya una base ideológica del funcionalismo, sino que incluso puede pensarse, aunque Schiller no se planteara esto en modo alguno, en la excelencia estética de la obra de ingeniería.

Cuando Schiller habla de estilo en estos términos utiliza la palabra *Stil*. Sin duda resonará en nuestros oídos el famoso término **Stijl**, que dio nombre a uno de los movimientos más afortunados de las vanguardias históricas (algunos de cuyos miembros eran lectores convencidos de Kant), aquél que precisamente se justificaba en la búsqueda de un arte totalmente alejado de toda subjetividad y accidentalidad, entendido el **Estilo** como la máxima coincidencia del modo subjetivo de tratar las cosas y la esencia sempiterna de la naturaleza del objeto. Esto es del todo lógico si tenemos en cuenta que Schiller había hablado de la belleza como “libertad en la apariencia”, es decir, como representación aparente de la libertad. Por ello, la belleza del arte es necesariamente belleza de la representación. Mientras que la belleza de la elección imita (*nachahmen*) la belleza natural, la belleza de la representación *imita a la naturaleza misma*. Ya no se trata de imitar el objeto natural representado según una identidad sensorial completa o selectiva sino, más bien, de copiar *los procesos productivos de la propia naturaleza*, entendiendo por “naturaleza” no la necesidad mecánica operativa en el marco científico positivista y físico-químico, sino el fluir orgánico de una realidad que sigue, aun inconscientemente, su propio impulso por ser, según planteamientos recogidos de Goethe y algo próximos a la *Naturphilosophie* romántica. En dicho sentido, el arte, como arte bello, imita esa naturaleza, traduce el *ser*, propio de lo natural, al *parecer*, propio de la representación artificial que es el arte, aunque *ese parecer se muestre como naturaleza* en la representación. El parecido formal entre la

naturaleza y el arte no es, pues, un parecido de representaciones sino de los procesos de traducción de la representación del ser en representación sin más, radicando la total homología en la apariencia de libre fluir que en cada caso se manifiesta, en el caso del arte con la certeza de que, en última instancia, sí hay una técnica tras la producción del objeto, aunque nunca deba aparecer de modo explícito. El proceder de la naturaleza no sólo es un modelo que la producción estéticamente excelente haya de imitar; en cierto modo es un *analogon* del procedimiento del artista. No se trata de que la naturaleza imite al arte o de que el arte imite a la naturaleza, sino de que ambas instancias se iluminen mutuamente, con todo lo que eso ha supuesto finalmente para el desarrollo de una teoría del diseño de estructuras inspirada en la investigación de las formas naturales (y viceversa, para la comprensión de la naturaleza según paradigmas que solían proceder de la investigación tecnológica del momento).

2. Acabamos de mostrar las líneas fundamentales de la teoría de la belleza de Schiller como un estrato arqueológico que, al cabo del tiempo y junto con otros coincidentes, daría lugar a la teoría “clásica” del diseño tal y como ésta se desarrolló desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Retomando, a través de Kant, una estética formalista del *disegno* que se remonta al Renacimiento, la conectó con los nuevos postulados organicistas, según los cuales la forma ha de seguirse de la naturaleza del objeto conformado. Aunque cuando se unifique esta idea con la producción masiva de objetos seriados (como respuesta a una cierta contradicción percibida entre ambos procesos desde la segunda mitad del siglo XIX), con el consiguiente planteamiento de una cierta ascética formal, parecerá altamente “natural”, no obstante lo definimos como un planteamiento ideológico, aunque sin identificar “ideología” con el concepto marxista de “falsa conciencia” o “conciencia encubridora”.^{xliii} Simplemente lo mostramos como un proceso cultural entre otros, no como el único ni el más “natural”. Por otra parte, es esta comprensión cultural del diseño (y no ha de pensarse que “cultural” conlleve una pérdida de importancia frente a “natural”, sino tal vez todo lo contrario) la que sin duda está en la base, junto con otros complejos factores, de esa actitud proyectiva que denominamos “postmoderna”.

Para iluminar el carácter ideológico de la concepción de Schiller mostraremos la vinculación de su teoría de la excelencia estética con los conceptos de “Gracia”, por una parte, e “Ingenuidad”, por otra. Se trata de conceptos que desarrolla en el campo de la moral y de la poética respectivamente, pero que tiñen fuertemente los planteamientos de

su *Kallias*, pues todas estas obras pertenecen a un mismo periodo, bastante coherente, de su vida intelectual. La teoría de la belleza que expusimos responde a lo que podríamos denominar una *moralización* y una *poetización* del objeto producido: el objeto bello está dotado de gracia y de ingenuidad, siendo por tanto la versión objetiva de un ideal antropológico propio de la época: el “alma hermosa” (definida especialmente por Rousseau y Goethe). No queremos tratar estos temas por el valor que tengan en sí mismos, lo que nos llevaría fuera del ámbito que nos trazamos: la arqueología del diseño, sino en tanto que elucidan una actitud moralizadora y poética, más que “natural”, que en el fondo subyace a la justificación moderna del diseño industrial, sobre todo en sus versiones centroeuropeas desde los *Wiener Werkstätten* hasta el *Gute Design*.

Schiller trata del concepto de “Gracia” en su obra *Sobre la Gracia y la dignidad*, escrita en polémica con la ética “imperativa” que planteó Kant.^{xliv} Tal y como expone, hay dos modos posibles según los cuales podemos relacionarnos con las exigencias de la moral: 1º) o nos doblegamos a ellas con independencia de nuestra tendencia (y esto en el caso de Kant era un requisito necesario de la acción moral); o 2º) las realizamos sin subordinación, es decir, llegando a identificar nuestra tendencia natural con las exigencias de la moral. Para Schiller es sin duda preferible lo último, en tanto que afecta no sólo a la representación sino a la totalidad de la naturaleza del agente moral. En la primera ética, o ética de la “dignidad”, lo que importa en sí mismo es la representación misma de la acción, no la condición de quien la realiza. Una acción puede ser moral o inmoral con independencia de la índole de las intenciones de quien obra. En la segunda ética, o ética de la “gracia”, lo que importa es por el contrario la índole de quien realiza el acto, de modo que el valor moral de la acción no radica en el acto en sí mismo sino en la naturaleza, más o menos beata o perversa, de quien lo realiza. La ética de la “dignidad” no premia o castiga la índole de quien actúa sino el hecho mismo tal y como se manifiesta, mientras que la ética de la “gracia” no premia o castiga el acto tal y como se manifiesta sino la índole de quien actúa. Si se quiere tener una visión más amplia de este cambio y su significación en la historia de las instituciones occidentales, remitimos a la magnífica obra de Michel Foucault *Vigilar y Castigar*.^{xlv}

Nosotros de momento no queremos profundizar en esta teoría en sí misma sino en conexión con las evoluciones del objeto estético, atendiendo a sus implicaciones en el desarrollo de la ideología del diseño. Nos interesa la íntima conexión de esta ética de la “gracia” con el análisis formal de la excelencia estética que hace Schiller. Así como

en el acto moral, desde el punto de vista de la ética de la gracia, hay un desarrollo de dentro hacia fuera, de modo que el valor del acto radica en ser representación que emana de una condición, de una “naturaleza” humana, así en la belleza la forma representada ha de emanar directamente de la naturaleza, funcional o simbólica, del propio objeto configurado. En realidad, su valor radica en esto y no en la representación en sí misma. La forma de arte que sólo sea forma representativa que no responde a nada es tan incomprensible como la acción moral que se agota sólo en su representación. Por ejemplo, la estética clásica del *disegno*, que indica valores de representación en aras de una claridad representativa que no tiene por qué responder a la naturaleza del objeto (véase, por ejemplo, el *Tratado de pintura* de Leonardo), resulta injustificable si no se conecta con la naturaleza interna del objeto, que es lo que se manifiesta.

Lo mismo sucede con la poética de la ingenuidad. En polémica con Goethe, Schiller trató el tema en *Sobre poesía ingenua y sentimental*.^{xlvi} En dicha obra se habla de dos poéticas: la poética ingenua y la poética sentimental. En la poética ingenua coinciden el objeto, el sujeto y la expresión artística, de modo que aún no se ha producido el desdoble que representa la acción moderna de la reflexión. En la poética sentimental se ha dado, sin embargo, la ruptura de los tres elementos a través de la acción de la reflexión. Así, el poeta se diferencia del objeto y de la expresión; la expresión se diferencia del poeta y del objeto, mientras el objeto se desliga del poeta y de la expresión. Se trata de una poética en la que es posible el disimulo, como sucedía, por ejemplo, en la estética, tan lúdica y teatral, de la época rococó. Con la poética sentimental se abre la posibilidad de que el poeta mienta, ya porque exprese sentimientos que en realidad no siente (piénsese en el magnífico tratamiento que hace Diderot del tema en *La paradoja del comediante*, donde el disimulo es condición de posibilidad de la excelencia estética^{xlvii}), ya porque someta al objeto a pautas de formalización heterónomas que en realidad no exige. En todo caso lo que nos interesaba indicar es que la poética de lo sentimental sólo se puede basar en la valoración de la obra en tanto que representación, con independencia de cuál sea la índole del objeto o del sujeto. No puede aquí pensarse que el valor de la obra radique en ser expresión de un estado anímico (siempre es difícil, por ejemplo, descubrir el estado de ánimo que subyace a una sinfonía de Haydn, si es que se trata de un planteamiento posible) o desarrollo de lo que la naturaleza del material exija (pensemos, por ejemplo, en el “disimulo” propio de los revestimientos rococó). Por el contrario, en la poética de lo ingenuo lo que interesa es la comprensión del resultado desde la íntima conjunción entre

la forma, el objeto y el sujeto. En la poética ingenua el sujeto no está mediatizado por la cultura de la reflexión y por tanto no puede haber diferencias entre él y la forma. El sujeto, por decirlo de algún modo, está totalmente “objetivado”, de modo que el valor de la obra poética depende de la propia naturaleza del sujeto desde la que surge. Igualmente, el sujeto se pliega necesariamente a las exigencias del objeto, de modo que la poética ingenua es aquella en la que la forma poética manifiesta la naturaleza propia del tema poético. Como mucho tiempo después diría Louis Kahn, es aquella que “oye” a los materiales en una actividad arquitectónica que se interpreta como mayéutica, según una comprensión socrática del arquitecto.^{xlviii}

No es tampoco demasiado difícil llegar a ver la conexión entre la poética de la ingenuidad, por una parte, y la teoría objetiva de la excelencia estética, tal y como la hemos expuesto. Puesto que en la poética de la ingenuidad hay una íntima conexión entre la naturaleza del objeto y su manifestación formal, posibilitada por la falta de presencia de un sujeto reflexivo, el artista genial es aquél que permite que el objeto estéticamente excelente sea el que manifiesta su forma según las exigencias de su naturaleza íntima. Es decir, es el que investiga más que nada el modo de no aparecer, como autor, en la forma de manifestación de una naturaleza (funcional o simbólica) que expresa su intimidad. Aunque sabemos que esa abstracción de sí mismo es un logro, bastante refinado por otra parte, de una cultura desarrollada y, en tal sentido, no sólo estilo sino además *maniera*, no obstante durante la época del funcionalismo estricto se proponía como un principio objetivo, no estilístico, de la excelencia formal.

La conexión de la idea de belleza que propone Schiller con su poética de lo ingenuo y, sobre todo, con la moral de la gracia, desentraña los fondos ideológicos de la estética moderna del diseño. No obstante, mientras que el razonamiento en Schiller es evidente, en el funcionalismo ortodoxo no lo es tanto. Schiller siempre hace explícito que su concepto de la belleza es un *analogon* operativo que cumple una función estratégicamente moral y política, cosa que no se puede rastrear de un modo evidente en los ortodoxos del diseño funcionalista. Estos, que generalmente parten de compromisos sociales que especifican, como: condición a mejorar de las clases trabajadoras, generalización del confort, abaratamiento general de la producción, dignificación de las condiciones vitales de las clases medias y, sobre todo, bajas, etc., no consideran sin embargo que su teoría funcionalista surja de dicho ámbito ideológico. La máquina de habitar de Le Corbusier (por citar un ejemplo notable que trasciende con mucho al funcionalismo) se expone como un producto objetivamente preferible que lleva

aparejado, por supuesto, un bienestar social, pero que no se justifica necesariamente en dicho bienestar, como podemos comprobar, por desgracia, en nuestras “desangeladas” periferias. Y sin embargo con estas referencias arqueológicas creemos que se puede asentar, con mayor vigor, la tesis de que en última instancia estamos ante todo frente a un hecho ideológico que no responde a una necesidad perenne, lo que, por cierto, no es un esfuerzo para restarles importancia, sino todo lo contrario.

3. Resumiendo lo que hemos dicho hasta aquí muy brevemente, hemos visto que en la Modernidad la definición del principio funcionalista no se conectaba en modo alguno con una estética ascética ni tampoco con una justificación de la producción masiva y serial. Se trataba de tres realidades que aún no habían llegado a formar una unidad coherente. Lo hemos visto en la obra de David Hume, Adam Smith y William Hogarth. Comprendida la amplitud que en esta desconexión adquiriría el principio funcionalista, lo hemos analizado en la obra, tan aparentemente alejada de este ámbito, de Friedrich Schiller, donde hemos podido constatar las raíces ideológicas que subyacen a la exposición de un principio de excelencia estética de corte funcionalista. Creemos que esto nos permite comprender en parte por qué el ámbito temporal de desarrollo del diseño funcional “ortodoxo” ha sido limitado, así como el sentido histórico de unas alternativas, las postmodernas, que la crítica conservadora ha banalizado injustamente. Lo veremos brevemente en el siguiente epílogo.

3. Epílogo: el diseño en la postmodernidad.

Es inmediatamente después de la época de Schiller cuando se inicia la costumbre de las exposiciones de productos generados por la industria, la cual se va desarrollando a lo largo del siglo XIX, habituando con ello al ojo a remitir los resultados de la producción serial al ámbito de la representación, de modo similar a como la conciencia museística nos acostumbró a interpretar la obra artística aislada de los contextos rituales en los que emergió.^{xlix}

Es en este ambiente de exposiciones donde Laborde expone en 1851 su teoría de la necesidad de conciliar los productos del arte con los de la industria, aunque aún no desde una ideología funcionalista estricta. Todavía no proponía que la producción serial fuese fuente de excelencia al atenerse a la misma, sino que las debilidades representacionales del producto industrial fuesen paliadas con “préstamos” de la producción artística, a lo que sí llegó, por la misma época, Henri Cole, empeñado en

definir nuevos principios de gusto en este contexto.¹ No obstante, esta no fue la línea seguida después por el conocido movimiento *Arts and Crafts*, dado que la fuerte implantación de la ideología de la manufactura en este movimiento impedía reflexionar, con todas sus consecuencias, sobre las posibilidades de la producción serial. De hecho, por su conexión con Ruskin esta tendencia pertenece ante todo al ámbito de la ideología.^{li}

No se trataba, de hecho, de embellecer los objetos de la industria sino de mostrar la belleza intrínseca de los mismos precisamente en tanto que industriales. Esto sí que se desarrolló de un modo prácticamente total desde comienzos del siglo XX y, sobre todo, desde la finalización de la Primera Guerra Mundial,^{lii} con la necesidad de una reconstrucción y racionalización del ambiente humano que se habría de traducir en el desarrollo, a una escala antes inusual, de la producción serial.^{liii} A eso hay que unir una fuerte reacción hacia el pasado y una identificación con las nuevas formas, generándose la alianza entre el principio funcionalista, que en realidad tenía una larga historia, y la producción serial, unido todo ello a una ascética de la forma que tuvo una de sus primeras manifestaciones convincentes en la obra de Adolph Loos^{liv} y una expresión acertada en las palabras de Mies van der Rohe: “menos es más”.^{lv} Loos, Muthesius, Le Corbusier, la Bauhaus, Neuffert...; son referentes sin duda en el desarrollo de esta vinculación definitiva de los tres factores, definiéndose lo que podríamos denominar como “funcionalismo clásico”.^{lvi} Éste, siguiendo, pero a la vez simplificando, la famosa frase de Sullivan,^{lvii} investiga las *dimensiones mínimas necesarias* de todo proyecto de diseño para la construcción de una “existencia mínima”. Recordemos, por ejemplo, la *Frankfurter Küche* de Grete Schütte-Lihotzky (1926) o el “espectacular” cuarto de baño prefabricado de Buckminster Fuller (1938). Aunque hoy podríamos hablar del simbolismo intrínseco de la ascética de la forma diseñada como algo no ajeno, en todo caso no opuesto, a su funcionalidad, creemos no obstante que en este momento jamás de habría planteado el tema en términos simbólicos.

Hacia mitad de siglo cambia el panorama, de modo que la amplitud inmanente al propio hecho del diseño genera una intensificación de sus aspectos representativos por encima de sus aspectos utilitarios;^{lviii} no pensamos sólo en lo que se refiere al desarrollo, relativamente temprano, del *styling* (que a fin de cuentas no dejaba de responder a una función bien establecida: la persuasiva), sino sobre todo en la transformación del objeto diseñado, incluso serialmente, en símbolo, tal y como se muestra en la actitud ante el proyecto de los posmodernos,^{lix} especialmente críticos con respecto al momento

funcionalista que exigía una ascética de la forma.^{lx} Recordemos que una obra de gran importancia sería la de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Isenour: *Aprendiendo de las Vegas*, cuyo subtítulo era harto elocuente: *El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*,^{lxi} que se basaba en la afirmación, aparentemente anti-funcionalista, de que “más no es menos”.^{lxii} Podíamos referirnos también a la relativización de la propia noción de función desarrollada por autores como Aldo Van Eyck y Alison Smithson, según una línea que desemboca, finalmente, en las reflexiones contemporáneas de Rem Koolhaas^{lxiii} y la tesis de la reutilización constante, inventiva y “heterodoxa” de los espacios construidos.^{lxiv}

Todo lo cual lleva, nuevamente, a la separación definitiva de los tres factores que definieron el diseño funcionalista ortodoxo: no sólo desde el principio del diseño son posibles formas redundantes o, en todo caso, no ascéticas (las obras que muestran su opulencia, inutilidad, exuberancia, etc., han sido cada vez más numerosas – pensemos, por ejemplo, en la situación italiana desde los años sesenta, con movimientos de “contra-diseño” como *Archizoom*, *Strum*, *Alchimia* o *Memphis*), sino que incluso el principio del diseño se aparta, desde razonamientos en torno a las posibilidades de la técnica, de la producción serial, avalándose de nuevo la perdida producción particularizada.

Esta breve reseña final, a todas luces insuficiente, tan sólo pretendía mostrar que el redescubrimiento de la función simbólica e ideológica de los objetos diseñados lleva, “naturalmente”, a una nueva separación entre la producción serial, la forma resultante y el principio funcionalista, que pueden llegar a conectarse y desconectarse entre sí de modos diversos y siempre heterodoxos. Si reflexionamos de hecho sobre la propia arqueología del diseño, esencialmente ideológica y moralizadora, nos resultará esa situación (postmoderna) no sólo plausible sino, casi con toda seguridad, evidente.

ⁱ Vitrubio, M. L.: *Los diez libros de arquitectura*. Libro Primero, Capítulo III (hay varias ediciones en castellano).

ⁱⁱ Palladio, A.: *Los cuatro libros de Arquitectura*. Libro Primero, Capítulo I. Hemos manejado la edición de Madrid: Akal, 1988, pág. 51.

ⁱⁱⁱ Alberti, L. B.: *De Re Aedificatoria* –1485. Madrid: Akal, 1991. Sobre la “necesidad”, Libros I a III; sobre la “comodidad”, Libros IV y V; sobre el “placer”, Libros VI a IX.

^{iv} Véase Panofsky, E.: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1998, especialmente Capítulo dedicado al Manierismo, pp. 67 – 92.

^v Smith, A.: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776). Ed. Castellana: *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza, 1994.

^{vi} Smith, A.: o.c., pp. 31-54.

^{vii} Muy acusado desde mediados del siglo XVIII. Véase de Vries, J.: *La urbanización de Europa*. Barcelona: Crítica, 1987, pp. 332ss.

^{viii} Smith, A.: o.c., pág. 37.

-
- ^{ix} Como el mismo Adam Smith indica, “la invención de todas esas máquinas que tanto facilitan y acortan las tareas derivó originalmente de la división del trabajo” (*La riqueza de las naciones*, o.c., pág. 39).
- ^x Smith, A.: o.c., pág. 41s.
- ^{xi} Hume, D.: *A Treatise of Human Nature* (1739-1749). Ed. Castellana: *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos, 1988.
- ^{xii} Smith, A.: *The theory of moral sentiments* (1759). Ed. Castellana: *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza, 1997.
- ^{xiii} Hogarth, W.: *Analysis of Beauty* (1753). Ed. Castellana: *Análisis de la belleza*. Madrid: Visor, 1997.
- ^{xiv} Hume, D.: *Tratado de la naturaleza humana*, o.c., pp. 416-422.
- ^{xv} Hume, D.: o.c., pág. 418. Obsérvese que se trata de una deducción un tanto apriorística basada en la observación de una serie limitada de casos: los de la arquitectura greco-latina. De hecho, dicha disminución no se observa siempre en la arquitectura románica ni en la gótica, ni mucho menos en otras como, por ejemplo, la cretense de la época Minoica; hay otros casos en los que el aumento de la sección directamente proporcional a la altura se basa, de hecho, en razones de estabilidad, es decir, de seguridad, como es el caso de los grandes minaretes musulmanes, por ejemplo, los almohades: la Giralda de Sevilla, la Kuttubiya de Marrakesh, la torre de Hassan en Argel, etc. Puesto que se trata de un principio deducido y justificado en el principio del placer, Hume respondería, simplemente, que sería una estructura segura, efectivamente, pero que no transmitiría la experiencia perceptiva de seguridad, con lo que produciría desagrado, es decir, sería fea; aunque podríamos argüir que a alguien no educado en la forma greco-latina podría producirle placer, con lo que para él sería bella. El resultado es el que la propia fundamentación empirista de la estética de Hume conlleva, a saber: que sobre gustos vale todo sentimiento o, dicho más popularmente, que sobre ello no se puede discutir.
- ^{xvi} Hume, o.c., pp. 765ss.
- ^{xvii} Hume, D.: o.c., pág. 766.
- ^{xviii} *Ibidem*.
- ^{xix} Cuando lo que hay es, por tanto, “ratio facilis”. Véase Eco, U.: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1988, pp. 282ss.
- ^{xx} Smith, A.: *La teoría de los sentimientos morales*, o.c., pp. 325-346.
- ^{xxi} Smith, A.: o.c., pág. 325.
- ^{xxii} Smith, A.: o.c., pág. 326.
- ^{xxiii} Hogarth, W.: *Análisis de la belleza*, o.c., pág. 47.
- ^{xxiv} No en vano Pierre Francastel, en polémica con Giedion y Zevi, se empeña en mostrar la importancia de Viollet le Duc en el desarrollo de la nueva cultura funcionalista. Véase Francastel, P.: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Debate, 1990, pp. 84-86.
- ^{xxv} Hogarth, W., o.c., pág. 47.
- ^{xxvi} *Ibidem*.
- ^{xxvii} Recuérdese que la relación semiótica ya fue expuesta en el contexto que nos ocupa por Locke a finales del siglo XVII en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*.
- ^{xxviii} Véase Eco, U.: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1989, Sección C.
- ^{xxix} Método que podría aplicarse a todo lo que es compuesto según lo que a finales del XIX y comienzos del XX se denominaba “arte ornamental”, es decir, no imitativo. Así, manifestaciones constructivas como la composición de muebles, zapatos, vestidos, automóviles, etc., es decir, todo aquello que colabora en la construcción del ambiente humano, podrían considerarse en este sentido, siendo, por tanto, analizables desde la propuesta de Hogarth para la arquitectura.
- ^{xxx} Hogarth, W.: o.c., pp. 68s.
- ^{xxxi} En tanto que el principio funcionalista se conecta con el mejoramiento y la dignificación del ambiente antropológico, sus implicaciones ideológicas y morales son evidentes. Pero nosotros nos referimos aquí a las implicaciones ideológicas del principio en sí mismo, es decir, como parte integrante de una afirmación: la función determina la forma, a la que a veces incluso se la ha querido dotar de una rigurosidad científica, sobre todo el biología.
- ^{xxxii} Schiller, F.: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990, pág. 15.
- ^{xxxiii} Schiller, F.: o.c., pág. 17.
- ^{xxxiv} Schiller, F.: o.c., pág. 60.
- ^{xxxv} Para lo que sigue, véase Schiller, F.: o.c., pp. 43ss.
- ^{xxxvi} Schiller ejemplificará finalmente sus planteamientos con la línea ondulada, en referencia directa, pues, con Hogarth y los planteamientos que arriba hemos analizado (o. c., pp. 81s).
- ^{xxxvii} Schiller, F.: o.c., pág. 49.
- ^{xxxviii} Kant, I.: *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. Introducción, V.

-
- ^{xxxix} Schiller, F.: o.c., pág. 61.
- ^{xl} Schiller, F.: o.c., pág. 71.
- ^{xli} Schiller, F.: o.c., pág. 75.
- ^{xlii} Schiller, F.: o.c., pág. 97.
- ^{xliii} Más bien se conectaría con la interpretación que hace Frederic Jameson de la concepción que Althusser tenía del concepto de ideología, a saber: la representación imaginaria que el sujeto se hace de sus relaciones con las condiciones reales de su existencia, en este caso las propias de una revolución industrial emergente en la primera fase del capitalismo (Jameson, F.: *Teoría de la postmodernidad -1991*. Madrid: Trotta, 1996, pág. 69 – 72).
- ^{xliiv} Schiller, F.: “Sobre la gracia y la dignidad”, en *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Icaria, 1985, pp. 9-66.
- ^{xliv} Foucault, M.: *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- ^{xlvi} Schiller, F.: “Sobre poesía ingenua y poesía sentimental”, en *Sobre la gracia y la dignidad ...*, o.c., pp. 67-157.
- ^{xlvii} Diderot, D.: *La paradoja del comediante*. Madrid: Ed. del Dragón, 1986.
- ^{xlviii} Véase Quaroni, L.: *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura* (1977). Madrid: Xarait, 1987, pp. 43s.
- ^{xlix} Cf. Pevsner, N.: *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*. Barcelona: Destino, 1992. Además, Canogar, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología* (1992). Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. Citaremos a este último autor como apoyo a lo dicho: “La vitrina fue utilizada por la mayoría de los expositores en el Palacio de Cristal. El objeto colocado en el interior de una vitrina quedaba potenciado como un fetiche ... El público ya no examinaba la calidad de los productos expuestos, ni la nobleza de los materiales que se habían empleado en la fabricación del objeto. Sólo apreciaba la imagen visual de los productos colocados detrás de un cristal” (pág. 31).
- ^l Cf. Francastel, P.: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Debate, 1990.
- ^{li} Tanto Ruskin como el movimiento que sigue a Morris insertan la producción del objeto en el ámbito moral; no se trata de que la moral intervenga en los valores estéticos de producción formal sino de una reducción total de lo estético a lo moral. Esto se constata de un modo impresionante en la “Lámpara de la verdad” de Ruskin, que parece no querer saber nada de la autonomía estética desde la *Crítica del Juicio* (Ruskin, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 1997: “La lámpara de la verdad”, pp. 31 – 74).
- ^{lii} Bahham, R.: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* (1960). Barcelona: Paidós, 1985.
- ^{liii} Véase Behne, A.: *La construcción funcional moderna*. Barcelona: C.O.A.C., 1994.
- ^{liv} Loos, A.: *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- ^{lv} En realidad, toda la producción teórica de Mies van der Rohe es pertinente en este tema. Véase van der Rohe, M.: *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: C.O.A.A.T.M., 1981.
- ^{lvi} Sparke, P.: *El diseño en el siglo XX. Los pioneros del siglo*. Barcelona: Blume, 1999. Woodhan, J.M.: *Twentieth-Century design*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- ^{lvii} Sullivan, L. H.: *Autobiografía de una idea*. Buenos Aires: Infinito, 1961.
- ^{lviii} Bürdek, B. E.: *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994, pp. 55 – 68.
- ^{lix} Entre la amplia literatura sobre el intenso desarrollo del diseño desde mediados del siglo XX, remitimos a Dorner, P.: *El diseño desde 1945*. Barcelona: Destino; Garner, Ph.: *Sixties design*. Köln: Taschen, 1996 y Bangert, A.: *El diseño de los 80*. Madrid: Nerea, 1990.
- ^{lx} En este sentido resulta importante la breve crítica de Adorno al funcionalismo “moderno” (encarnado en Loos) en su *Teoría estética* (1970) Madrid: Taurus, 1992, pp. 85s. Véase además, del mismo: “Funktionalismus heute”. *Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, pp. 104–127.
- ^{lxi} Venturi, R., Izenour, S. y Scott Brown, D.: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- ^{lxii} Venturi, R.: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- ^{lxiii} Véase Sigler, J. (ed.), Koolhaas, R. *Et alii: S, M, X, XL*. New York: Monacelli Press, 1995.
- ^{lxiv} Sobre la propia noción de diseño en la posmodernidad, véase Collins, M. y Papadakis, A.: *Post-modern design*. New York: Rizzoli, 1989.