

ARTE Y DISEÑO

Wenceslao Rambla Zaragoza

Universitat Jaume I

Este dossier dedicado a la temática estética, bien bajo el prisma de su objetivación artística, bien bajo el enfoque en donde a la utilidad se le suma la artísticidad del objeto –es decir, el diseño– lo abre el artículo de Domingo Hernández titulado ***La crueldad de lo real***. Trabajo este centrado en examinar determinadas pretensiones artísticas de acercarse a “lo real” a través del dolor y la violencia; algo que, en ocasiones, suelen obtener como resultado justamente lo contrario de lo que se proponen, a saber, la espectacularización del dolor.

El dolor, la violencia, al igual que el amor o la heroicidad son algunos de los temas y asuntos que han jalonado las prácticas artísticas a lo largo del tiempo: presentando hechos, narrando mitos o sustentando tesis tras el ropaje de las imágenes y escenografías más variopintas.

Y así contamos con la violencia de los dioses, que se representa a veces en el castigo del desollamiento, lo que llevado al terreno estético menos aparentemente cruel del desnudo, se ve que no es tan “aparentemente” cruel. De modo que, más que quedarnos en decir que todo desnudo es desnudo, podemos transferir tal afirmación haciendo que se visualice la contemplación de todo desnudo como un no desnudamiento de vestimenta sino de piel. Algo que a su vez puede verse como un deseo de quitar velos (pieles) –capas superficiales que ocultan– a fin de llegar, tras el desollamiento de dichos elementos cubridores (tapadores), a la estructura: víscera, órganos interiores, es decir, al fondo de la cuestión de que se trate.

Por otro lado no podemos olvidar, como señala el profesor Hernández, que todo esto es algo que se conecta –semejante confrontación o equiparación– con la figura anatómica desollada, la cual es al cuerpo desnudo lo que éste es al cuerpo vestido; exigiendo entonces belleza y crueldad su consideración o abordaje armónico. Y del inexorable vínculo entre belleza y crueldad, el autor salta a la confrontación entre violencia y sexualidad y lo que ello supone, y que asimismo tiene en la historia del arte su amplio espacio para la representación contando con un amplísimo espectro de imágenes. Más aún, los ejemplos que el autor expone son, tras su análisis, lo suficientemente demostrativos de cómo la violencia más cruel recorre toda la historia del arte. Lo cual le lleva a preguntarse, ante el desollamiento de *Marsias* (en el *Apolo y Marsias* de José Ribera, de 1673) o la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli, de 1483, o las creaciones de otros tantos clásicos en donde se muestran

damas evisceradas, sanguinolentos desmembramientos, etc., por qué son artísticamente tan admiradas por el público y, sin embargo, semejantes crueldades se repudian cuando se representan en el arte contemporáneo. Para contestar en gran medida a esta cuestión, Hernández trae a colación la famosa instalación de Anish Kapoor, su *Marsias* de 2002, iniciando un análisis que, como decía, profundizando en las pretensiones de acercarse a “lo real” a través del dolor y la violencia, suelen acabar en un resultado contrario, es decir, en una espectacularización del dolor. Y así, frente a esto, es por lo que –a medida que transcurre el hilo argumentativo del Prof. Hernández– acabará por mostrarse la posibilidad de una serie de gestos más silenciosos, menos espectaculares pero más firmes que, como dice Palahniuk, puedan “bajarle el volumen al mundo real” sin recaer en la banalidad.

La ceràmica com a mitjà creatiu contemporani es el trabajo con que Joan Feliu nos invita a reflexionar acerca de lo que ha supuesto la creación artística en cerámica y lo que actualmente supone, tras recorrer un camino bastante plagado de incomprensiones en lo que a su estatuto artístico se refiere. Algo por lo demás curioso, pues durante muchos siglos se han valorado los hallazgos de cerámica prehistórica como algo excelso y, con posterioridad, se le ha quitado valor; pasando algo así como otrora ocurrió con la fotografía, cuya valoración en el mundo del arte y también bajo una consideración económica, ha tardado mucho en llegar frente a la aceptación que desde siempre ha tenido la pintura o la escultura.

Bien es sabido, señala el autor, que la cerámica ha tenido como medio creativo un tratamiento desigual, tanto por parte de la institución arte y el mercado como por parte de la crítica. Y paradójicamente por los propios artistas, especialmente los escultores, por cuanto se han servido de los materiales cerámicos como preparación (bocetos, modelos, maquetas) de sus obras definitivas. Aunque también por el mercado, al asociarla con el aspecto de repetición o seriación artesanal que tiene, y por los teóricos del arte al minusvalorar su estatuto artístico debido, entre otros motivos, a ese fundamental o más visible origen y factura de tipo artesanal.

Con todo, frente a ese pasado que en parte sigue influyendo, son muchos los artistas que ya enfocan la cerámica como una materia o soporte más para desarrollar un concepto de escultura. Concepto que va más allá del objeto o cacharro cerámico para entrar con pleno derecho en el terreno de la cerámica en mayúsculas y bajo el manto aurático de la obra de arte, constituyendo de este modo la cerámica escultórica un movimiento especializado con su correspondiente y total autonomía.

Ciertamente la fragilidad de este arte desde el punto de vista de su materialización, sus “secretos” técnicos –que suelen llevar al público a pensar que se trata más de técnica industrial que de arte– junto a una serie de explicaciones acerca de su plasticidad como beneficiosa contrapartida –la rapidez o facilitación de su impronta expresiva–, así como la posibilidad

eficaz de combinar lirismo, expresividad y contundente conformación plástica, como elementos a tener en cuenta cada vez más en el desarrollo de la cerámica contemporánea y en su valoración estética, hace del artículo del profesor Feliú que posea un gran valor, al ser suficientemente ilustrativo y fácilmente seguible. De modo que aquellos lectores que todavía tengan ciertos prejuicios al respecto, por no decir recelos o detentar ciertas incomprensiones, sin duda quedarán complacidos al quedar bastante ilustrados gracias al mismo, instaurándose así, en su actitud, una nueva forma de mirar y apreciar este arte tan antiguo y tan moderno. Por si fuera poco, diversas informaciones sobre destacados encuentros y actividades expositivas del mundo de la cerámica artística, dan buena cuenta de la importancia que ésta adquiere en la actualidad.

Teniendo en cuenta que el “efecto Gutenberg” vino a constituir la fusión de la literatura, en las artes del libro, con el arte gráfico de los ilustradores y grabadores de la época, y el primer medio técnico de comunicación visual y difusión social de la cultura, es como Joan Costa aborda en **Arte gráfico y comunicación visual** el periplo que, a lo largo de la historia, recorren las artes de la escritura y la ilustración y las vicisitudes en que se han visto inmersas. Costa traza pues, en este sentido, un documentado recorrido por la historia del libro, que inicia con la explicación de los antecedentes de la imprenta en Occidente y cómo: por un lado, la coexistencia del grabado o la ilustración y el texto en el libro –a fin de hacer comprender mejor los relatos– desembocaría en lo que propiamente llamamos hoy *grafismo*; y cómo, por otro lado, la imprenta de tipos móviles acabó por generar la integración de diferentes actores en ella implicados (calígrafos, artistas, grabadores, dibujantes, matemáticos, orfebres, tipógrafos, cajistas y maestros impresores) siguiendo en esto la tradición artesana pero mezclándola con una concepción industrial.

A continuación aborda Costa en su hilo argumental la relación y evolución de escritura y caligrafía que condujo, al democratizarse aquella, a que la caligrafía (que significa escribir o dibujar bellamente) perdiera su belleza y prestigio. A este respecto el autor traza un interesantísimo *tour de force* entre belleza y los bellos trazos que la pluma promovió a lo largo del tiempo, así como analiza la correlación entre imprenta, tipografía y xilografía, al tiempo que incide en el papel del dibujo y su lugar preeminente en las Bellas Artes. Algo puesto de relieve por Giorgio Vasari, si bien el tono de éste era más técnico y estructural que artístico a pesar de la gloriosa consideración que del *Disegno* tenía. Prueba de ello son las investigaciones efectuadas mediante reflectografía para ver –como nuestro autor refiere– el empleo del dibujo como metodología constructora para edificar la artísticidad de la composición plástica y, de ahí, hacer aflorar la artísticidad de la pintura o el cuadro. Así como –se señala– a partir de aquí ha podido comprobarse la escisión que se operó entre el dibujo y las Bellas Artes.

Finalmente Costa aborda los encuentros y desencuentros habidos entre dibujo y pintura: sus conexiones, paralelismos y diferencias, especialmente como consecuencia del recién aparecido en su momento “fenómeno Gutenberg” y que supuso el despliegue industrial de ilustraciones y textos, de letras e imágenes, que condujo a los caracteres distintivos que la fenomenología del mensaje impreso y la obra pictórica tienen. Con todo, concluye Joan Costa: si bien no pueden negarse los aspectos flagrantes que separan visiblemente dibujo y pintura, ambos quedan íntimamente entretejidos y se reencuentran asimismo— imagen y texto, representación y abstracción— en el libro y en todas las manifestaciones futuras del diseño gráfico, del que el grafismo tipográfico es fundador.

A la vista de lo que actualmente supone la cultura digital, el autor del artículo titulado ***La imagen en el diseño: una iconicidad virtual para una finalidad real***, quien esto suscribe, aborda el entronque en dicha cultura de la disciplina del diseño. Al hacerlo, empieza pasando a analizar, entre otras, las nociones de “real” y “virtual” y su aplicabilidad tanto al campo del arte como al del diseño, centrándose especialmente en la vertiente del diseño gráfico —aunque sin olvidar el objetivo (diseño de producto)— por su mayor vinculación con las artes plásticas. A continuación el profesor Wenceslao Rambla se detiene en pertinentes consideraciones —apoyándose en puntuales opiniones y enfoques de diversos expertos— acerca de lo que implica hoy día la interactividad entre sujetos “a un lado y otro de la pantalla” a la hora de la creación y reconsideración de obras, tanto artísticas como de diseño. Peculiar *tour de force* donde hallaríamos la posible justificación de una nueva noción: la de “utilitariedad expansiva”, campo de discusión abonado por conceptos como los de interfaz, inmaterialidad, *Sachlichkeit*, etc., que fecundan la reflexión crítica que su estudio depara y en el que demuestra cómo el diseño, a pesar de su indiscutible carácter conceptual, exige siempre un desembarco en un entorno real, pues si bien su auténtica realidad es su concepto (*eidos/proyecto*), su modelización para acabar en lo real (objeto) perfectamente puede darse en su “ser digital”.

No en vano el “giro icónico”, del que nos habla José Luis Molinuevo en sus investigaciones, se afianza día tras día en el diseño, las artes y la arquitectura. Ámbitos donde el mundo de lo digital cumple el viejo sueño de la vida que es el de la metamorfosis, de la identidad múltiple..., en definitiva de la realidad como posibilidad. En este sentido, no es extraño que Peter Weibel llegara a afirmar que después del fuego y de la electricidad, la imagen digital es el tercer instrumento prometeico de representación artística, es decir, de simulación. Y todo ello, evidentemente, sin menoscabo de constatar el papel relevante que tiene en la comunicación, de ahí el subtítulo del presente trabajo: *Entre la finalidad comunicativa y la artísticidad configurativa*.

La cultura occidental conoce bien la clara distinción que efectúa Platón en *El Sofista* entre, al menos, dos tipos de mimesis. Por un lado, la

pulcra y perfecta imitación que hace de cada reproducción la copia exacta de su modelo referencial, y por otro, la que genera simulacros que asumen varias diferencias al repetir la forma tomada como modelo. Así tenemos, frente a la reproducción ideal de la copia exacta de su original, el simulacro que conlleva el concepto de disimilitud o, como dice Deleuze, el concepto de “diferencia interiorizada”.

Partiendo de esta base, Silvia Tena, la autora de ***Revisitando los clásicos: el remake como subversión del discurso de autoridad y otros simulacros de lo real***, encara la problemática concerniente a si la producción artística –especialmente la del siglo XX– ha hecho otra cosa aparte de producir simulacros, y si el simulacro no se ha implantado definitivamente como uno de los principios de invención y producción de imágenes. ¿Acaso no vivimos en el mundo de la autorreferencia, del citacionismo, de las imágenes recicladas, de reinterpretaciones icónicas del mundo del arte en la publicidad, los objetos de diseño o el propio arte actual? se pregunta la autora en su planteamiento. Ciertamente el *remake* (re-hacer, hacer de nuevo algo que ya está hecho, reconstruir) subvierte lo canónico y/o el consenso narrativo de un modo perverso. Y si no, observemos que oberven detenidamente el arte de Warhol, Man Ray o Bruce Naumann, al menos en algunas de sus propuestas, para confirmarlo.

Pues bien, Silvia Tena desmenuza toda una serie de cuestiones al respecto entrelazando posiciones de destacados teóricos del mundo del pensamiento –Deleuze, Foucault, Platón, Bartres y otros– con significativos ejemplos procedentes del mundo del arte, de su propia praxis artística. De modo que, si el *remake* se sitúa en el espectro del arte contemporáneo como un recurso a través del cual se muestra el poder de la repetición y de la disimilitud, no es menos cierto que a veces el *remake* hace de acicate de nuestra memoria, hurgando en ésta en busca de un original que nunca existió pero que, sin embargo y extrañamente, nos resulta evocador de recuerdos o vivencias. ¿No será que quizás –como acaba su periplo reflexivo la autora– el mundo de la representación no es más que un teatro de sombras donde las reconstrucciones no son sino relecturas de otras reconstrucciones que podrían haber sido y no fueron, salvo en el confuso territorio donde copia y original, realidad y ficción se mezclan, funden y/o retroalimentan? Pero además, si entre el homenaje y la copia el *remake* viene a ser una burla de la idea de originalidad, ¿no significará al mismo tiempo un bucle en el conocimiento de nosotros mismos?

En ***Sobre diseño y género. Mujeres pioneras*** se aborda lo que ha supuesto en la historia reciente la presencia de las mujeres en el diseño industrial. De sobras es sabido, al igual que en tantas otras facetas de la creación, las numerosas dificultades que han tenido que arrostrar las mujeres al acceder a un puesto activo en la vida laboral, y el no menos grave inconveniente que ha constituido la falta de reconocimiento de su

trabajo y su visibilización. En este sentido, la autora del artículo, la profesora Rosalía Torrent, nos invita, a través de un documentado recorrido, a tomar conciencia de ello y constatar cómo toda una serie de mujeres pioneras –María Longworth, Eileen Gray, Marianne Brandt, Gunta Stölz...– pusieron en su día los cimientos para que esta actividad, la relativa al arte de la configuración, fuera también un campo sin prejuicios de género.

Así que, anuente con ese objetivo, Rosalía Torrent se centra en reflexionar acerca del trabajo de un cualificado número de aquellas a partir de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Algo que lleva a cabo relacionando a tales creativas, cuando así conviene, con el movimiento concreto del diseño al que pudieran adscribirse o en relación al contexto histórico en que vivieron. Y lo hace a modo de cata, es decir, centrándose en aquellas diseñadoras cuya labor ha sido más innovadora y/o visible. Y así, comienza fijándose, dentro de la corriente de *Arts and Crafts*, en May Morris, al socaire de la cual efectúa unas consideraciones muy oportunas referentes al papel de las instituciones sociales en pro de la primacía del varón –lo que conlleva, sobre todo, no facilitar la aparición de mujeres artistas, por ejemplo– y en aquellos países donde había menor rigidez, los agravios respecto a las mujeres (más en el campo del arte que en el del diseño) persistieron no obstante, creando una distorsión en toda esta problemática.

Prosigue el recorrido, la profesora Torrent, dando un significativo repaso a lo que la creación cerámica entrañó para un importante número de diseñadoras, así como también en el campo de la creación textil. De las *Wiener Werstate* a la *Bauhaus*, transistando por lo que supuso el *Art Déco*, y sin olvidar las corrientes constructivistas con su innegable impacto y los nombres recuperados de diseñadoras y artistas (tapados o eclipsados por sus parejas masculinas cuyos triunfos sí fueron destacados por los estudios históricos al respecto), y entrelazando nombres de creadoras –Charlotte Perriand, Aino Marsio, Lilly Reich...– con los correspondientes a diseñadores o arquitectos –Le Corbusier, Alvar Aalto, Mies van der Rohe...–, nuestra autora va clarificando una serie de posturas, enlaces, concomitancias y distorsiones en todo este estudio hasta llegar a la II Guerra Mundial, de manera que como ella misma apunta, todavía hoy no se han salvado los escollos, siendo la presencia de las mujeres en determinados sectores del diseño industrial muy minoritaria. No obstante, hay que señalar, crece el número de aquellas y de esa forma la esperanza de una igualdad real en esta actividad.