



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hipatia Press
www.hipatiapress.com



 Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Metodología Crítica del Diseño y 'Empowerment' Identitario. Aprendiendo de una Perspectiva Feminista.

Miquel Mallol¹

1) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. España

Date of publication: October 3rd, 2017

Edition period: October 2017- January 2018

To cite this article: Mallol, M (2016). Metodología crítica del diseño y 'empowerment' identitario. Aprendiendo de una perspectiva feminista. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(3) 254-271. doi: 10.17583/brac.2017.2346

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2346>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Critical Design Methodology and Identitary 'Empowerment'. Learning from a Feminist Perspective.

Miquel Mallol.

Universitat de Barcelona (Spain)

(Received: 16 October 2016; Accepted: 14 February 2017; Published: 3 October 2017)

Abstract

The rigor in design research and in its own projectual activity does not necessarily lead the requirement of obtaining an empowerment for design theories. Also, vacillations, indefinite debates, the inconsistency of the reflections in the project proposals, the other not just defined, have their intellectual and cultural dignity; perhaps they better represent what we call 'design' as also what we call 'design research'. The present paper exposes, only as basic scenario, part of a research on design theory, especially referring to the private involvement of two women of classical design history: Friedl Dicker-Brandeis and Marianne Liebe Brandt. Its purpose is to establish this basic scenario in which, in subsequently texts, reconstruct the learning that design can obtained from feminist philosophy.

Keywords: art, critical design methodology; feminism; Friedl Dicker-Brandeis; Marianne Liebe Brandt

Metodología Crítica del Diseño y 'Empowerment' Identitario. Aprendiendo de una Perspectiva Feminista.

Miquel Mallol.

Universitat de Barcelona (España)

(Recibido: 16 octubre 2016; Aceptado: 14 febrero 2017; Publicado: 3 octubre 2017)

Resumen

El rigor en la investigación sobre el diseño y en su misma actividad proyectual no conlleva necesariamente el requerimiento para la obtención de un *empowerment* de las teorías de diseño. También los titubeos, los debates indefinidos, la inconsistencia de las reflexiones en las propuestas proyectuales, lo otro que no acaba de definirse, poseen su dignidad intelectual y cultural; quizás representan mejor tanto eso que llamamos 'diseño' como eso que llamamos 'investigación en el diseño'. El presente trabajo expone, sólo como escenario básico, parte de una investigación sobre la teoría del diseño, especialmente en referencia a la participación privada de dos mujeres de la historia del diseño clásico; Friedl Dicker-Brandeis y Marianne Liebe Brandt. Su finalidad es la de establecer dicho escenario en el que, en posteriores textos, reconstruir el aprendizaje que el diseño podría obtener de la filosofía feminista.

Palabras clave: metodología crítica del diseño; feminismo; Friedl Dicker-Brandeis; Marianne Liebe Brandt



Decía un muy estimado profesor mío, José María Valverde, filósofo y poeta, que eso de la poesía sólo puede ser una actividad para jóvenes. Cuando uno ya es mayor falta aquella exaltación del juego de nociones, sonidos y ritmos que configuran cada poema: se va perdiendo la esperanza que contenga una nueva verdad en ciernes que fantasea su lugar en el mundo. Algo así pienso yo ahora del diseño, aunque pensar, es cierto, también sea una forma de aspiración. La presente exposición tiene algo que ver con eso; y también algo a ver con la disposición de amparo a la ineficacia que surge cuando las rutinas ya te han hecho ver que el diseño quizás es un tesoro de la cultura de los artefactos de uso en la vida cotidiana, pero, eso sí, de frágil cristal.

Hasta llegar a aquí ha habido una larga trayectoria de investigación que aún no ha llegado a su fin. Durante varios años está intentado dar respuesta a una contrariedad que aparece una y otra vez, como sutileza crónica, en los momentos más *privados* de la práctica del diseño. Quien ha diseñado o ha investigado el diseño durante largo tiempo reconoce muy bien esa inquietud recurrente que atañe a la constatación de su *powerless*, de la falta de firmeza en su sentido, de la inestabilidad de su legitimación pública. Se oyen muchas voces que afirman que hablar de ello es "pura palabrería", "ausencia de verdadero compromiso", "falta irresponsable de decisión", "indolencia de holgazanes y miedosos". Ellos son sólo los impulsores de la clasificación administrativa tanto del diseño como de sus necesidades de teorización; pretenden evadirse de toda vacilación olvidando su historia, prefieren la confraternización con 'lo masculino', con la *apretada severidad de lo notoriamente objetivizado*.

El recorrido que hasta ahora se ha explorado en esta investigación (Castro Caballero, M.A., 2015; Gatica Ramírez, P.P., 2015; Mallol Esquefa, M., 2001a; 2001b; 2002; 2005; 2008a; 2008b; 2010; Martí Font, M. 1992; 1999; Zuluaga Gallo, G.R. 2015) ha intentado averiguar algunas vinculaciones entre la reflexión filosófica y las distintas formas en las que aparece esta inquietud teorizante. Lo que se pretende no es encontrar fórmulas en la filosofía para su utilización en la teoría de diseño. Casi se podría afirmar que se trata de la operación contraria. Sabemos que el camino desarrollado por la filosofía durante tantos años está colmado de consideraciones y reflexiones de amplio alcance. Sabemos asimismo que, en comparación, el diseño y su teorización no acaban sino de empezar su recorrido. Así pues, de momento sólo se pueden proponer apuntes sobre algunas de reflexiones filosóficas existentes, sobre las

que se sospecha su interés para la crítica en la propia actividad proyectual del diseño, especialmente en sus procesos de teorización.

Propósito y Esquema

Lo que se expondrá a continuación pertenece a esta misma investigación, es un apunte para la representación de un *escenario* para la reflexión teórica. En este caso se trata de un doble compromiso reciente con la metodología de la investigación del diseño y con el intenso debate que se ha establecido ya hace muchos años sobre la cultura humana desde las corrientes feministas. La pregunta inmediata sería: ¿qué tiene que ver la metodología del diseño con el pensamiento filosófico de orientación feminista?, ¿qué tiene que ver el estudio formalizante de los procedimientos de elaboración y justificación de los proyectos técnicos con el pensamiento de reflexión filosófica que se origina en la urgente necesidad de la liberación de las mujeres? Puede entenderse cuán forzada es esa conexión entre estos dos contenidos temáticos mientras la metodología de diseño siga siendo la estipulación de engranajes procedimentales con el objetivo definido de la indiferente universalidad de su aplicación. Pero los estudios sobre la metodología del diseño, especialmente desde la metodología crítica, han sabido encontrar en ella su núcleo de reflexión teórica para comprender las aspiraciones del diseño para incluirse en los llamados 'valores humanos'. El diseño y su teoría representan un especial compromiso con el humanismo; un humanismo que pudiera tener cierta afinidad con el encarnado en las indagaciones feministas.

No se pretende establecer una hipótesis sobre la que llegar a alguna conclusión sino, insistimos, sólo la representación de un escenario para la reflexión teórica; incluso las imágenes finales no acaban de delimitar contornos operativos de auto-representación sino que son sólo ejemplos de lugares en los que se escondió un sueño de redención colectiva. Lo que se desea presentar aquí es un esbozo simple: el rigor de la investigación en diseño y en su misma actividad proyectual no conlleva necesariamente el requerimiento de la obtención de un *empowerment* de las teorías de diseño. También los titubeos, los debates indefinidos, la inconsistencia de las reflexiones en las propuestas proyectuales, lo otro que no acaba de definirse, poseen su dignidad intelectual y cultural; quizás representan mejor tanto eso que llamamos 'diseño' como eso que llamamos 'investigación en el diseño'.

Pero, no se trata de celebrar la debilidad. El 'pensamiento débil' se dirige a objetivos muy determinados y se defiende con mucha autoridad argumentativa. Se trata, a la inversa, de confesar abiertamente y sin complejos

forzados el origen *doméstico* de la actividad proyectual del diseño, su fragilidad en lo público. "Frágil", como indica aquella etiqueta en un baúl de mudanzas; el proceso de diseño y la investigación que en él se desarrolla son algo frágil y valioso, que se maneja en el trajín de las decisiones proyectuales, promocionales, técnicas y comerciales. Y en este debate entre arbitrio resolutorio y desventaja estructural (entre "inmutabilidad" y "mutabilidad"), la filosofía feminista tiene ya un largo camino recorrido.

El presente texto entresacado de la introducción de un libro de debates de filosofía entre Ernesto Laclau, Slavoj Žižek y Judith Butler puede mostrar algo de lo que se pretende exponer también para el diseño.

(...) los nuevos movimientos sociales se apoyan con frecuencia en los reclamos de identidad, pero la "identidad" en sí nunca se constituye plenamente; de hecho, puesto que la identificación no es reducible a la identidad, es importante considerar la brecha o inconmensurabilidad entre ambas. Esto no quiere decir que el hecho de que la identidad no alcance su determinación total debilite los movimientos sociales en discusión; al contrario, esa incompletud es esencial para el proyecto mismo de hegemonía. Ningún movimiento social puede, de hecho, gozar de su estatus en una articulación política democrática abierta sin presuponer y operacionalizar la negatividad en el corazón de la identidad. (Butler, Žižek, y Laclau, 2003, p. 7)

En primer lugar, se recordarán algunos límites de la objetividad en las investigaciones humanistas, como crítica a la lógica identitaria en la teoría y el diseño, y se indicará la experiencia que sobre esta crítica se ha movilizadado en los estudios feministas. En segundo lugar, y bajo estas indicaciones, se propondrán dos ejemplos de referencia que pertenecen a la época clásica de la historia del diseño, de la época anterior a los años ochenta del pasado siglo, (Marianne Liebe Brandt y Friedl Dicker-Brandeis), para evitar las confusiones que demasiado a menudo se dan entre los estudios de diseño y las visiones de las ciencias de la información y la comunicación, de las llamadas ciencias económicas y empresariales, de las ciencias militares, de las ecologías, zoológicas, etnologías, etologías, neurologías, psicologías, pedagogías, antropologías, geografías, astrologías y otras invocaciones del diseño desde universos ajenos. Serán dos ejemplos de prácticas estrictas del diseñar llevadas a cabo por dos mujeres en su tenaz compromiso con la dignidad en el vivir. En ellos aparecerán los contenidos sobre la identidad, la alteridad, la asignación creativa de material significativo, la crítica al humanismo, el fortalecimiento en la fragilidad.

Para siguientes exposiciones de la labor realizada (que se entiende sólo como un simple inicio) va a quedar pendiente mostrar los apuntes respecto a las formas del activismo feminista y respecto al mismo concepto de activismo. Quedarán igualmente aplazados los apuntes sobre la crítica a la referencialidad del lenguaje en lo social y la indagación sobre la continuidad de la materia nómada, algo que nos podría enseñar mucho sobre las controversias entre la metodología semiótica del diseño y los requerimientos del funcionalismo como responsabilidad proyectual. Todo ello nos podría mostrar quizás el sentido de lo que escapa al control proyectual, lo que va quedando al margen de la modelización de lo humano.

La Objetividad en la Investigación

Toda investigación académica debe ser rigurosa, debe seguir estrictamente la lógica capaz de legitimar el avance de sus resultados. Sólo así puede asegurarse el objetivo del acercamiento a la verdad de los conocimientos y de las teorías. Sin embargo, este es un ideal amputado de las condiciones materiales y políticas de su posibilidad: el objeto debe presentarse a la abstracción del sujeto cognoscente o teórico mediante su representación también abstracta. La abstracción cumple para el sujeto aquella condición de alteridad que la fiesta acabó imponiendo al extranjero para el antiguo *theorós* (θεωρός).

Otra cosa es la pregunta por si el proceso de investigación que se deduce de esta abstracción es capaz de sobrevivir por sí sólo: ni el *Novum Organum* baconiano del siglo XVII desplegado sobre la necesidad de la objetividad de la ciencia nueva, ni el mismo academicismo popperiano actual no pueden aislar la imagen de dicho ideal sin proyectar en ella también la escoria ardiente de su visión del mundo y de sus dependencias con el progreso de las aplicaciones técnicas de dominación de la naturaleza. Qué puede pensarse sino en esta imposibilidad cuando vemos que cuando Francis Bacon habla de calor estaba pensando también en el calor de la paja mojada (New Atlantis, 1620), algo tan cualitativo y poco abstracto que ya hoy es impensable en nuestras actuales fórmulas de cálculo térmico. O cuando Karl Popper (1934-1935, p. 4), que insiste en la necesidad, y por tanto posibilidad, de separación de los procesos psicológicos respecto de la lógica de la investigación, no puede hacer otra cosa sino imaginar que dichos procesos siempre están en un primer lugar de la otra lógica de análisis: la que parte el tiempo que se percibe en un orden metodológico de elaboración en un antes y un después de una

reflexión metodológica previa a la del análisis lógico; en un primer momento y un segundo momento del hacer del artesano, por ejemplo.

Sin embargo, la investigación en teorías y ciencias humanas y en humanidades posee además una impugnación a la totalidad de este ideal. El objeto es a la vez el sujeto y las intervenciones previsibles en la realidad son intervenciones sobre hombres y mujeres. En este caso, el ideal lleva incrustada la expresión de sus límites: éticos (es decir, el imperativo formal), morales (es decir, la obligación de no descuidar la búsqueda del sentido de la existencia) y políticos (es decir, el debate sobre el mantenimiento material de la esperanza). (Mallol, 2010).

La pregunta por el objeto de investigación en humanidades, la pregunta por la objetividad es a su vez la pregunta por los humanos: y toda pregunta es retóricamente tendenciosa cuando lo que se pretende, en última instancia es operar a corto o medio plazo en la realidad, en este caso en la realidad de hombres, mujeres, niños y niñas, ancianos, enfermos, ricos y pobres, allegados y extranjeros....

Los ideales académicos de rigor, expresión administrativa de una promesa de utilidad operativa, deben ser fuertemente cuestionados por lo que han decidido tácitamente olvidar, por lo que se va a perder con ellos, puesto que esta es la pérdida de hombres y mujeres concretos en el sentido de su dignidad e incluso de su misma supervivencia física. Pero, además, estos ideales también contienen su propia historia. Un '*pasado de futuros*' que no puede extirparse, pues es la historia de su origen y de sus transformaciones según necesidades de cosificación: de control y sometimiento.¹ Se pueden aplicar las más sofisticadas técnicas metodológicas de control, pero no basta con ello, sería candoroso pensar que son suficientes. Políticamente sólo nos queda esperar, o mejor dicho exigir, que *en todo proyecto de investigación se hagan siempre explícitos sus principios, sus finalidades, sus promesas*.

No es suficiente la observación de Kuhn sobre los paradigmas y anomalías de cada época de la ciencia: podría revisarse la misma historia de las ciencias para comprender, en la medida de lo posible, las teorías y los intereses que han actuado con su poder en el reconocimiento o negación de la objetividad; una objetividad racionalmente construida que ha ido echando raíces, siglo tras siglo, en la actual lógica de la investigación científica y en su administración académica e institucional. Y frente a ellas hay que disponer también explícitamente, y con más motivo, una posición específica de crítica y evaluación.

Es cierto que ciertas declaraciones de principios pueden ser decisiones individuales de las personas o colectivos que investigan y frente a ellos se

podría alegar que se trata de simples empeños eventuales (caprichos, diríamos). Pero los criterios que fundan la misma concepción metodológica sobre el rigor de toda investigación, los principios que determinan toda objetividad de lo investigado están en los mismos contenidos del proceder legitimador de las investigaciones y deben ser explícitamente señalados; no vale oscurecer el patio de butacas para ver sólo las imágenes de la escena preparada.

Son muchos los ejemplos que podrían exponerse sobre estas formas de determinación de la objetividad. La conversión de la técnica en tecnología, es decir, en ideología; el supuesto derecho de investigación de todo tipo de temática, independientemente de los objetivos que encierra o de las consecuencias que podría provocar tanto el conocimiento resultante como los mismos procedimientos de investigación (los experimentos médicos en los campos de concentración o el uso represivo de los llamados *big data* son un ejemplo de estas consecuencias); la misma abstracción de los objetos de investigación, su aislamiento o tratamiento analítico, su amputación de la realidad completa a la que pertenecen (amputación que se produce incluso cuando esa "realidad completa" deja de ser considerada como un indecible entorno y pasa a ser determinado como un contexto a diseccionar con los bisturís predeterminados de la academia historiográfica). Todos ellos son ejemplos de posicionamientos de investigación que es necesario explicitar para su crítica y evaluación, y son inherentes a la misma labor investigadora, no simples caprichos contingentes. Ya no es una cuestión de simple rigor, se trata de la integridad intelectual indispensable, aunque sepamos que no se puede acceder plenamente a ella sin disolverse por el camino.

El Debate del *Empowerment*

La investigación sobre el diseño, que es fundamentalmente una investigación sobre la posibilidad de sus teorías, es también humanista, en el sentido que tiene por objeto la configuración, producción, utilidad, evaluación cultural (vida) y desecho (muerte) de los artefactos de uso de, por y para humanos.

Para esta investigación hay un ejemplo especialmente significativo: el lugar de la mujer en el conocimiento y en las teorías, como sujeto y como objeto (por supuesto). Han pasado ya muchos años desde que la revolución de las mujeres ha reclamado cuerpo colectivo y reflexión de crítica humanista, desde la llegada del feminismo como activismo y como reflexión ética, moral y política sobre la humanidad, sobre mujeres y hombres, sobre las instituciones y sobre la cultura. Ya no es posible ninguna investigación

'humanista' sin asumir explícitamente este principio de emancipación. Olvidarse de esto sería, no simple candor, sino únicamente falsedad malintencionada.

En este sentido, la presente disertación pretende apuntar el *escenario* para un aspecto de reflexión y para el rigor de cualquier investigación humanista, (y la investigación de diseño es eso). La filosofía feminista y los debates teóricos sobre el feminismo incluyen una serie de reflexiones que pueden aplicarse a toda la cultura y la joven investigación en el diseño podría aprender también de ellas.

Se tratará, sin embargo, un sólo aspecto, una sola reflexión concreta: *el debate entre la incuestionable necesidad de fortalecimiento en lo público y las pérdidas que este 'empoderamiento' puede llegar a comportar*. Entre la necesidad de vencer el miedo al propio poder y lo que la gestión de este poder puede llegar a sacrificar. Fortalecer (fortalecerse) y el neologismo "empoderar" (empoderarse - apoderarse) son términos que contienen bienaventuranza de la potestad. Ante las agresiones externas se endurecen las murallas físicas y se robustecen las almenas de la conciencia desde donde se divisan nuevos recorridos de realización. Toda experiencia vital humana, ya sea individual o colectiva, sabe la necesidad ineludible de este amor propio. Pero no se le puede cambiar de mera contingencia a finalidad de identificación: la misma experiencia vital dejaría de existir, encerrada en las fortificaciones de su propio poder, exaltada en la *apretada severidad de lo notoriamente objetivizado*. Siguiendo el texto mencionado con anterioridad, los procesos de identificación incluyen el miedo; y también el miedo a clausurar el abismo entre la identificación y la identidad, el miedo a llegar demasiado pronto, siempre demasiado pronto, al final del proyecto, a ser identidad fijada (¿muerta?)² en algún discurso de antiguo recuerdo institucionalizado. Deben reconocerse también las restas, las pérdidas, lo que no cuadra en ninguna previsión, lo que confirma la aventura. El simple reconocimiento es su "operacionalización", la constatación de que este punto del camino no es igual a ningún otro. El diseño es lo que no suma como técnica, el resto inapreciable por la tecnología; trance singular más allá de las almenas de la objetivación predeterminada por la imposición del colectivo como institución de marca (caso *Marianne Liebe Brandt*) o de la tecnología dramática que se consume en la brutal aniquilación de lo otro (caso *Friedl Dicker-Brandeis*).

Marianne Liebe Brandt (1893-1983)

Los diseños de Marianne Liebe Brandt son actualmente muy conocidos. Representan lo que, en los términos comerciales de la actualidad, se podría llamar "marca Bauhaus" o "identidad Bauhaus". Walter Gropius fue un promotor de esta etiqueta para los objetos y trabajos desarrollados en la escuela y con material propio. Sin embargo, la idea no era la misma que hoy puede interpretarse; no fue específicamente una propuesta de *brand equity* (aunque probablemente sí se sabía esta consecuencia).

La propuesta se refería a una cuestión de lo que podríamos llamar "política procedimental." Recordemos que la visión de William Morris había sido, años antes, un cambio del concepto de arte; desde una visión suntuaria se pasaba a la idea del arte como plasmación de la satisfacción de la obra bien hecha (con lo que se defendía, a la vez, este bien hacer y la mejora de las condiciones de los trabajadores —y *trabajadoras*— industriales).

Es más tarde cuando, frente a otro momento y circunstancia histórica del problema de la degradación de la cultura en los procesos internacionales de industrialización —y de los militarismos de los que tuvo tanto escarmiento en la primera guerra mundial—, Gropius defiende la idea del trabajo de equipo de artesanos, el trabajo en colaboración, con especial enfrentamiento a las *marcas* individuales del genio burgués del *Art Nouveau*, en contra de la autoridad del artista individual y bajo la organización de la obra como las logias de la construcción de siglos anteriores.

Basta con la lectura el manifiesto fundador de la Bauhaus, y la ilustración neogótica y post-romántica de Lyonel Feininger que lo acompaña, para reconocer, también en la Bauhaus, un idealismo (esta vez no de cambio de definición conceptual sino procedimental) que pretende encontrar la superación de las contradicciones culturales en las que se encuentra el desarrollo productivo en su época. No es un excesivo atrevimiento afirmar que, aunque la espantosa imagen actual de la Bauhaus sea la de la contundencia racional y funcionalista, un repaso a sus movimientos y debates internos nos muestran, al contrario (y afortunadamente), la aureola de los idealismos post-románticos.

Gracias a la investigación de Magdalena Droste acerca de los debates sobre los principios del mantenimiento de la autoría y el seguimiento estricto del anonimato, sabemos que, en la práctica de los trabajos de aprendizaje y de posteriores comercializaciones de productos, este idealismo de colaboración fue protestado principalmente por los estudiantes más avanzados y por los profesores jóvenes que veían cómo sus conocimientos y habilidades, incluso

su creatividad ya formada, debía sufrir, sin embargo, la misma disolución en el anonimato del procedimiento colaborativo. Algunos, como Marcel Breuer o Herbert Bayer continuaron su actividad alternando su trabajo en la escuela, con un cada vez más progresivo proyecto de autoría de diseño; y llegaron a un éxito que, si no fuéramos capaces de ver la aparición de nuevos enfoques para el diseño, bien podríamos recordar la idea del genio burgués contra al que tanto parecía querer luchar el idealismo de Gropius.

Hemos dicho que los diseños de Marianne Liebe Brandt son representativos de la "marca Bauhaus". Y lo son en un sentido estricto. Brandt asumió el debate creado entre autoría y anonimato en el desarrollo de su propio trabajo. Parafraseando el excelente artículo de Magdalena Droste (2009), Marianne Liebe Brandt entró en la Bauhaus renunciando al camino recorrido hasta entonces como acto de "auto-destrucción" de su propia individualidad y de "modestia", *abriéndose* a una nueva aventura de trabajo en colaboración. Tampoco publicó ni exhibió particularmente los collages y las fotografías realizadas en la Bauhaus. Su capacidad de trabajo en el taller del metal, que nos recuerda sus diseños más conocidos, aunque se hacía realidad con gran brillantez fue mostrada con modestia (incluso con las agresiones de sus compañeros masculinos que se sorprendían de que una mujer estuviese en un "taller de hombres" en vez de estar en los de tejido, como se suponía que debía corresponder obligatoriamente a la identidad de una mujer).³ Además de esta lealtad a los principios de la colaboración artesanal, cuando termina la guerra se traslada a Dresde y queda, por así decirlo, relegada a funciones de enseñanza igualmente modestos, mientras que la empresa italiana Alessi reproduce comercialmente uno de sus diseños sin comunicárselo siquiera. En 1975, cuando ella ya era muy mayor, Hans M. Wingler le envía los catálogos de las exposiciones de los "genios" del diseño moderno Breuer y Bayer. En la carta de respuesta, que se cita en el artículo de Magdalena Droste, muestra que era consciente de su situación en el debate entre el fortalecimiento y la fragilidad:

Puedo informarle que recientemente recibí los catálogos Bayer y Breuer. He estado especialmente interesada en Breuer. Un gran maestro asombrosamente productivo. Ciertamente, siempre me siento un poco "pequeña y fea" [ante él], y también en lo que respecta a los éxitos anteriores. Ahora, por desgracia, todo ha pasado, y estoy simplemente vegetando. Otros todavía están volando alto, a pesar de su avanzada edad; por desgracia yo no tengo esta suerte. (Droste, 2009, p. 220). [Traducción del autor]

Aunque se retrató a sí misma en un collage como artista desconocida, — disolviéndose en la historia de la mujer desde el renacimiento—, la maquinaria de promoción de personalidades especiales como marca comercial ha conseguido asimilarla como gran identidad del diseño, hecha y derecha (notoriamente objetivizada), para la venta de sus productos.

Y, sin embargo, Marianne Brandt, como nos recuerda Droste, murió en una habitación con cuatro camas. Había cumplido con el proyecto romántico del trabajo en modesta colaboración, en pleno proceso abierto y modesto de identificación, sin el *empoderamiento* de la identidad fijada, ni objetivizada, ni exaltada, ni en las almenas de la autoría del genio. Sus compañeros sí murieron en lechos de identidad, con una potestad proyectual de gran valor, pero ya no como verdad en ciernes que fantasea su lugar en el mundo.

Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944)

Si partimos de una concepción amplia de lo que hoy llamamos diseño con la que se puede entender el desarrollo de los distintos movimientos enmarcados dentro de la escuela Bauhaus desde 1919 hasta 1933, podemos entender la visión del arte pictórico de Friedl Dicker-Brandeis como una muestra de lo que podría llamarse autoformación personal en la expresión artística. Se formó en Viena, su ciudad natal, con Franz Cizek (1865-1946), —iniciador de la idea del arte como medio de educación en la libertad y de gran influencia en los movimientos pedagógicos y artísticos, como por ejemplo en Johannes Itten y en el *Children's Art Centre* de John Dewey (1859-1952), —y cuyas obras tanto nos recuerdan las ideas de la *Escola Moderna* de Francesc Ferrer Guardia (1859-1909) y las ilustraciones del neoclasicismo doméstico de Joan Vila i Pujol, *D'Ivori* (1890-1947)—. Dicker-Brandeis ingresó en la Bauhaus de Weimar en 1919, teniendo como profesores a Paul Klee, con sus reflexiones de los procesos privados del arte, y a Kandinsky con sus obstinaciones sobre la espiritualidad del material significante de la paleta artística.

Walter Gropius impulsó en la Bauhaus las ideas sobre la formación artística como algo siempre colectivo y, muy especialmente, como procesos para la salida creativa en los conflictos culturales modernos. Para Gropius la confusión en la que se había sumido la cultura europea moderna después de la revolución industrial eran motivo suficiente para rechazar modelos estancos para la creación. Aceptó, e incluso movilizó, debates intensos dentro de la misma escuela, como principio pedagógico en la formación de los estudiantes; para que estos aprendieran principalmente de dichos debates y empezaran a

construir sus propios criterios, siempre renovados; para que ofrecieran a la cultura sus propias propuestas de solución concreta; para que abandonaran la simple acomodación al deterioro cultural. Sabemos que actualmente estos criterios se han desfigurado, que demasiado a menudo se entienden como principios de mera compostura con el medio del marketing, la gestión empresarial o las necesidades del juego financiero internacional con el fin de obtener para el diseño una alianza de poder.

Si seguimos el lamentablemente corto currículum de Dicker-Brandeis podremos ver hasta qué punto esas interpretaciones actuales son como mínimo erróneas, de qué forma la propuesta de la Bauhaus y de Gropius significaba una verdadera abertura al juego de alternativas para la vida de la cultura. En 1923, Dicker-Brandeis creó junto con Franz Singer (1896-1954) el estudio-taller *Atelier Singer-Dicker*, con una variada gama de proyectos centrados en la idea de la educación por los sentidos. En 1938, ya en Praga, se dedica también a la docencia artística para niños. En 1942, detenida por las hordas nazis, es trasladada al campo de Terezín (Theresienstadt), lugar de centralización de los judíos de Bohemia y Moravia.⁴ El campo de Terezín, por suerte no olvidado⁵, servía de centro intermedio para la deportación progresiva a los campos de exterminio, de almacén de "material" para el asesinato industrializado y que, sin embargo, fue utilizado como imagen de propaganda nazi para mostrar cómo los detenidos eran tratados de forma confortable, con falsos establecimientos comerciales, bancos, y escuelas. Sin embargo, antes de este mero espectáculo mediático, los detenidos ya se habían organizado para sobrevivir lo mejor posible en aquellas condiciones de reclusión. Esto permitió a Dicker-Brandeis, centrarse en la educación plástica de los seiscientos niños allí confinados. Sabía perfectamente que dicha educación no era ya una preparación de *fortalecimiento para el futuro* sino solamente la *autoformación* como proceso indispensable para la abertura de posibilidades y para el mantenimiento de su propia y frágil dignidad como seres humanos. Como decía Helga Polláková-Kinsky, una de las pocas niñas supervivientes:

Friedl. La llamábamos Friedl. Todo se olvidaba durante un par de horas. Olvidábamos todos los problemas que teníamos. (Polláková-Kinsky, 1998)

Friedl Dicker-Brandeis pudo aprender a diseñar en la Bauhaus, a no acomodarse a una identidad proyectual tras los muros protectores de un empoderamiento político, social y económico previamente definido; a formar

sus propios criterios y repensar permanentemente en otras alternativas, en lo otro en las cambiantes situaciones materiales de debate cultural. Pudo aprender a fantasear otros lugares, otros sentidos del existir, y lo aplicó para niños y niñas incluso en el más extremo entorno del horror nazi; en el engranaje de destrucción industrial de la más primaria identificación en la esperanza de vivir.

Para Concluir

Ambos ejemplos de diseño son protagonizados por mujeres. Por supuesto que han existido y existen casos similares cuyos agentes principales son hombres; que la sumisión a la cosificación, a la *apretada severidad de lo notoriamente objetivizado*, no tiene reparos de género, pero la supuesta identidad institucional de la ancestral masculinidad —y su correspondiente y sobreentendida débil feminidad— es utilizada la mayoría de las veces como trinchera en la que esconder las inconsistencias y los devaneos de los procesos interminables de identificación.

Estos son dos ejemplos en los que la conciencia de la fragilidad de la situación de la propia labor (de diseño y de vida) es mantenida a favor, respectivamente: de la modestia que comporta el ideal del trabajo en colaboración; y del tiempo de espera en el sinsentido de la aniquilación en masa, para vivir los pocos momentos que quedan como momentos de dignidad creativa. El fortalecimiento lo es en tanto esfuerzo por mantener la consciencia de la propia fragilidad. En eso también debe pensar la metodología del diseño antes de entregarse al deslumbramiento de los delirios sobre la abstracción de procedimientos automáticos. Debe pensar en ello: en los reflejos de material signifiante —previo a la determinación de significados— en los efímeros adornos navideños (Figura 1); en la autoconstrucción que puede colarse por entre las rejas y navegar al futuro, como una casita de colores sobre una hoja que se escapa por un arroyo.

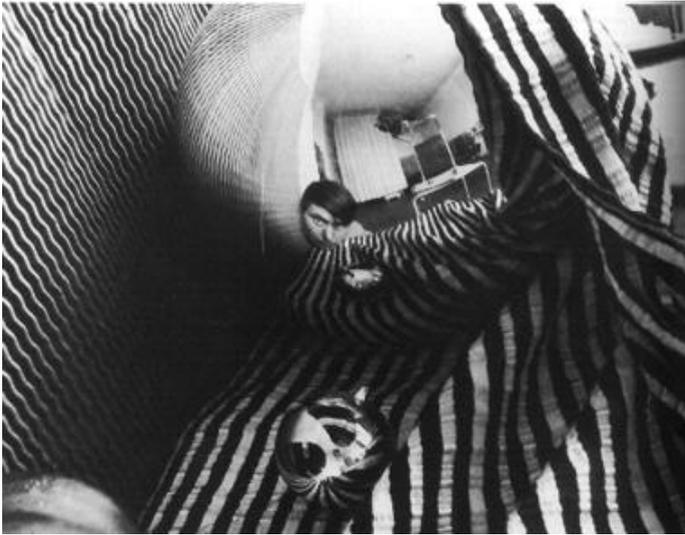


Figura 1. Arriba, autorretrato sobre espejo de bola navideña con cartón corrugado. Taller de la Bauhaus, 1928, Dessau. Fotografía: Bauhaus Archiv Berlin, ©VG Bild-Kunst, Bonn (M. Brandt) Reproducción de *Große Pläne!* Recuperada de <http://grosse-plaene.de/protagonisten/marianne-brandt/> Abajo, casa sobre una hoja. Edita Pollakova, 1943-1944, Praga, Jewish Museum. Reproducción de *Dina and books*. Recuperada de <http://dina-and-books.tumblr.com/post/115470426195/>

Notas

¹ Son muchas las reflexiones sobre esta apreciación metodológica en todo tipo de textos y obras artísticas. Podemos recordar aquí la reflexión crítica sobre la obra cinematográfica de Béla Tarr de Jacques Rancière. “El tiempo del después no es el tiempo uniforme y sombrío de los que ya no creen en nada. Es el tiempo de los acontecimientos materiales puros contra los que se mide la creencia, durante tanto tiempo como la sostenga la vida.” (Rancière, 2011, p. 17)

² Esto ocurre también en los mismos conceptos, en tanto proyectos de recorte para el conocimiento. Ver en este sentido el ejemplo del concepto de 'agujero' de Segarra, M. (2014).

³ Ya se ha señalado que el presente texto no pretende hacer una revisión histórica, aunque, obviamente dependa también de ella. Para la ampliación de esta afirmación sobre lo que se esperaba de la mujer en relación con las actividades de la Bauhaus y su entorno político puede verse: Hervás y Héras, Joseina (2015), especialmente el apartado "El trabajo femenino en los años 30". Pps. 258-277. También como contexto histórico puede recordarse la relación entre Gropius y Alma Mahler-Gropius en muchos textos sobre este tema. Aunque sólo de forma introductoria puede verse: de Maeztu y Manso de Zúñiga, Almudena (2010): Alma Mahler Gropius.

⁴ Ver <http://www.yadvashem.org> (2016).

⁵ Incluso hay una canción de Silvio Rodríguez dedicado a los niños allí encerrados.

Referencias

- Butler, J. P.; Žižek, S.; Laclau, E. (2000). *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Castro Caballero, M. A. (2015). *Estructura relacional. Marcos teóricos para la composición gráfica*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/321831>
- De Maeztu y Manso de Zúñiga, A. (2010). *Alma Mahler Gropius*. Ed. JP Libros. Madrid.
- Droste, M. (2009). The Bauhaus Object between Authorship and Anonymity. En: J. Saletnik & R. Schuldenfrei (Eds.). *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. (pp. 205-225). London & New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Gatica Ramírez, P.P. (2015). *Diseño y Emoción. La vinculación de dos conceptos como propuesta cultural*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/363202>
- Justman, Z. (1998) [1999 premio Emmy]: *Voices of the Children*, documental/videocassette. The Cinema Guild Distribuidor: Ergo Media, Inc. Citado en: Reina García, F.M. (2009). Intervención de Helga Polláková-Kinsky

- Hervás y Heras, J. (2015). *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*. Buenos Aires: Ed. Diseño Editorial.
- Mallol Esquefa, M. (2001a). Una hipótesis para la recuperación de las propuestas teóricas de diseño: para una antropología crítica del proyecto. En: Calvera Sagué, Anna; Mallol, Miquel [eds.] (2001): *Design History Seen from Abroad: History and Histories of Design. Proceedings. 1st International Conference of Design History and Design Studies*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB.
- Mallol Esquefa, M. (2001b). El programa de una antropología crítica del proyecto: segunda intervención. Algunas sugerencias de un texto de Fichte. La Habana: Instituto Superior de Diseño Industrial de La Habana. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/169730655/Mallol-2000-ICDHS-Segunda-intervencio-n-Algunas-sugerencias-de-un-texto-de-Fichte>
- Mallol Esquefa, M. (2002). *La nominació de l'artefacte en el procés de disseny*. Tesis doctoral. Barcelona: Publicacions i Edicions UB. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/2030>
- Mallol Esquefa M. (2005). Para el estudio crítico de los límites formales de la teoría del diseño: historiografía y teoría. En: *Primer Encuentro de historia y estudios del diseño. Sentando bases para las historias del diseño en Venezuela*. Caracas: Universidad de los Andes. Facultad de Arte. & ProDiseño.
- Mallol Esquefa, M. (2008a). Memoria y esperanza. Los contenidos vivos del proyecto. Notas preliminares sobre el pensamiento de Ernst Bloch desde la investigación sobre el diseño. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/168315884/Mallol-2008-CEHA-Memoria-y-esperanza-Los-contenidos-vivos-del-proyecto-2008-pdf> Versión en catalán: (2008): *Preactes. CEHA- XVII Congrés Nacional d'Història de l'Art*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. (300-303).
- Mallol Esquefa, M. (2008b). Diseño y realidad. *Revista Kepes*. Manizales: Grupo de estudios en Diseño Visual. Universidad de Caldas. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/63379981/revistadiseno>
- Mallol Esquefa, M. (2010). "The «metaphysics of interiority» and the utopian oracle. Second study of Ernst Bloch and Design". *Proceedings of the 7th Conference of the International Committee of Design History and Design Studies (ICDHS)*, held in Brussels, Belgium, 20-22 September 2010 (pp. 147-177) Brussels: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten.

- Martí Font, J. M. (1992). *Aportacions a l'estètica de l'artefacte contemporani: model, tipus i ornament en la metodologia de la projectació*. Tesis doctoral microfilmada. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Martí Font, J. M. (1999). *Introducció a la metodologia del disseny*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Rancièrè, J. (2011). El tiempo del después. En: *Béla Tarr, le temps d'après*. Paris: Les Éditions Capricci Sarl. Trad. Cast. (2013): *Béla Tarr, el tiempo del después*. Santander: Shangrila ediciones, pp. 9-17.
- Reina García, F. M. (2012). "Cultura y educación en el gueto de Terezín. F. Dicker-Brandeis y las clases de artes plásticas". *Arte Educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*. Jaén: COLBAA. (p. 7). Recuperado de http://www.educacionartistica.es/aportaciones/0_posters/intervencion_reconstruccion/027_reina_gueto_terezin.pdf>. Consultado el 5 de febrero del 2017
- Popper, K. R. (1934-1935). *Logik der Forschung. Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*. Viena: Springer-Verlag Wien GmbH.
- Segarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

Dr. Miquel Mallol Esquefa: Diseñador. Profesor del Departamento de Artes Visuales y Diseño. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

Email address: miquelmallolesquefa@ub.edu

Contact Address: Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona.
Carrer Pau Gargallo 4, 08028 Barcelona.