AREA

AGENDA DE REFLEXIÓN EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
agenda of reflection in architecture, design and town-planning

número 2
Julio 1995

CONTENIDOS/CONTENTS

1. **Editorial**
3. **Línea de horizonte**
5. *Rudolf Arnheim*
La senda de las artesanías
11. *Jorge Sarquis*
La razón a la luz de la imagen: Investigar en arquitectura
33. *David Kullock*
Política y realidad urbana en Buenos Aires: Impacto y compatibilidad de los proyectos urbanos en gestión
43. *Andrea Catenazzi y David Kullock*
Vivienda y bien público: La operatoria FONAVI
53. *Florencia Almansi*
Mejoramiento habitacional: Recuperación de la vivienda deficitaria
65. *Renée Dunowicz y Teresa Boselli*
La conservación y apropiación del barrio por sus habitantes
71. **Información para los autores**

AREA

AGENDA DE REFLEXIÓN EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
agenda of reflection in architecture, design and town-planning

número 2, Julio 1995

LA SENDA DE LAS ARTESANÍAS

Rudolf Arnheim

Profesor emérito, Psychology of Art, Harvard University
Dirección particular: 1200 Earhart Road, 537, Ann Arbor,
Michigan 48105, USA. Tel: +1-313 668-6483

Traducción por José Luis Caivano

Los escritos de Soetsu Yanagi, el fundador del movimiento artesanal folklórico japonés, son utilizados para redefinir la relación entre función y lo estético. Se emplean ejemplos del arte y la ciencia para demostrar que gran parte de lo que es denominado estético puede ser entendido como un aspecto de la función.

diseño
design

artesanías
crafts

función
function

estética
aesthetic

belleza
beauty

parsimonia
parsimony

simplicidad
simplicity

The way of the crafts

The writings of Soetsu Yanagi, the founder of the Japanese folkcraft movement, are used to redefine the relationship between function and the aesthetic. Examples of art and science are used to show that much of what is called aesthetic can be understood as an aspect of function.

Mi elección de un país donde pasar un año de Beca Fulbright fue Japón, ya que deseaba vivir por un tiempo en un lugar donde las artes no estuviesen confinadas a los museos y galerías sino que fuesen todavía necesarias para conformar el estilo diario de vida y los objetos de uso práctico. Cuando llegué a Japón en 1959 para dar clases durante un año, estaba aún lo suficientemente a tiempo como para ser testigo de muchas de sus tradiciones, aunque la occidentalización ya estaba dejando su marca. Lo que yo estaba buscando era todavía evidente en el modo en que los vendedores envolvían un objeto en una hoja de papel de estraza o en cómo los niños sentados en el subterráneo realizaban grullas de origami sin prestar mucha atención a lo que sus manos estaban haciendo. Era evidente también en la manera en que la comida se disponía en los platos de los restaurantes menores.

Pero no importa cuán común era este sentido de diseño exquisito en la práctica diaria del pueblo

Publicado originalmente en versión inglesa, con el título "The way of the crafts" en Design Issues 10 (1), primavera 1994, 29-35.

japonés, su apreciación se había poco menos que desvanecido en la conciencia de los profesionales que estaban cada vez más atraídos por los estándares y el gusto occidentales. Por lo tanto, fue para mí una revelación tomar contacto con el trabajo y el pensamiento de unos pocos distinguidos artesanos, particularmente Soetsu Yanagi, el líder del movimiento artesanal folklórico y el fundador de los museos artesanales folklóricos en Tokio y Kurashiki. Yanagi no solo prácticamente redescubrió la alta calidad de la producción ordinaria en los utensillos tradicionales hechos a mano, también encontró en los productos artesanales de los siglos anteriores los estándares profesionales y morales a ser recomendados a los artesanos y diseñadores contemporáneos. Una colección de ensayos, traducidos con la ayuda de académicos japoneses por el alfarero británico Bernard Leach, un amigo cercano de Yanagi, constituye una lectura importante para todos los practicantes de las artes aplicadas (véase Yanagi 1972).

Lo que propongo en este ensayo es una segunda mirada a dos conceptos básicos del diseño: *función*, por un lado, y por el otro lo que se conoce con el nombre de “estética” o, en el sentido más pasado de moda, es llamado *belleza*. Puedo basarme en un ensayo previo mío, publicado originalmente en 1964 y que ahora necesita una nueva formulación. Esta nueva mirada ha sido estimulada por lo que aprendí de Yanagi.

Tom Heath (1984) ha establecido con particular claridad que hay una necesidad urgente de resolver el conflicto entre dos doctrinas: funcionalismo, formulado esencialmente en términos de las demandas económicas del propietario y las necesidades prácticas del usuario, y los valores estéticos, principalmente caros al arquitecto y diseñador y pensados en términos de forma atractiva, relaciones armoniosas y buenas proporciones. No han faltado intentos de superar la dicotomía entre estos dos principios y redefinir sus unilaterales definiciones, y es en el espíritu de estos intentos que yo descubrí en las ideas de Yanagi una confirmación asaz reveladora.

Yanagi encontró el prototipo de lo que él recomienda como la aproximación deseable de todo practicante de las artes aplicadas en el trabajo del artesano, “*unknown, humble, and usually illiterate* [desconocido, humilde y usualmente analfa-

beta]” (1972: 97), activo en el distrito rural coreano de la dinastía Yi durante los siglos XV a XIX. Notablemente, esta forma barata de producción masiva, destinada para el uso diario de cuencos de arroz por parte de los campesinos coreanos, fue seleccionada por los maestros japoneses de la ceremonia del té debido a sus exquisitas cualidades formales. Esto ocurrió alrededor del 1600, pero su apreciación fue revivida por Yanagi y sus amigos. Cuando yo visité en su casa de campo en Mashiko al gran alfarero Shoji Hamada, un amigo de toda la vida de Yanagi lo que él extrajo de sus armarios para mostrarme no fueron sus propias vasijas sino las coreanas, sus preciadas posesiones.

¿Cómo puede uno explicar la existencia de tal calidad artística sin entrenamiento artístico y los estándares académicos de excelencia estética? Para nosotros, parecería paradójico que la producción masiva de utensillos diarios —hoy en día una de las causas de la disminución de calidad— fuese la razón de la excelencia de estos productos populares. Según Yanagi, la tradición había pulido gradualmente la forma y el método de producción, y la repetición constante de una obra manual había perfeccionado una elegancia en el toque y una seguridad sobre la proporción.

Hamada tenía dos hornos, uno pequeño y uno enorme capaz de albergar miles de vasijas. Recuerdo haber echado un vistazo dentro del más pequeño y admirado los colores de su esmaltado interior, brillante como joyería preciosa. Cuando se le preguntó porqué necesitaba también el horno grande, Hamada respondió que cuando él trabajaba en el pequeño su propio yo estaba en un control sin cuestionamiento, con todas las falibilidades de un individuo particular. Al trabajar en el horno grande,

*the power that is beyond me is necessary.
Without the mercy of such invisible power
I cannot get good pieces*

[el poder que está detrás de mí se hace necesario. Sin la gracia de tal poder invisible no puedo lograr buenas piezas.] (Yanagi 1972: 224)

Como budista, Hamada se refería a la ley suprema de la naturaleza, a la cual el artista debe sujetarse si quiere trabajar en armonía con las cir-

cunstances que controlan no solo la naturaleza sino también el trabajo de los seres humanos. Esto no es pensado como una restricción sino, por el contrario, como un incremento de libertad, de la misma manera que un velero gana en libertad al entregarse al poder del viento (Yanagi 1972: 133). Nuestra experiencia occidental nos ha familiarizado con las frecuentes declaraciones de los artistas y diseñadores que relatan que el verdadero éxito les es concedido cuando las demandas inherentes del propio trabajo toman posesión y les dicen qué se necesita hacer.

¿Cuáles son tales requerimientos? Yo me he convencido cada vez más de que la noción de función, tan fundamental a todas las artes aplicadas, merece ser expandida en su aplicación de manera de incluir mucho de lo que actualmente se coloca bajo el encabezamiento de la estética. Esto ayudaría a superar el conflicto entre los dos principios a los que me refería y unificaría y simplificaría enormemente nuestra respuesta a la pregunta: ¿para qué son las artes y de qué tratan?

Yo utilizaré la búsqueda de la economía o parsimonia en las artes aplicadas como mi ejemplo de esta más amplia noción de función. Una demanda básica en la producción de objetos o edificios es que la obra sea hecha con una mínima inversión de tiempo, material y trabajo. Esta misma demanda opera en las ciencias naturales, especialmente en la física. Como Isaac Newton afirmaba en el Libro III de sus *Principia Mathematica*:

Nature does nothing in vain, and more is vain when less will serve; for Nature is pleased with simplicity and affects not the pomp of superfluous causes.

[La naturaleza no hace nada en vano, y lo que abunda es vano cuando con menos alcanza; ya que la naturaleza se complace en la simplicidad y no tiene que ver con la pompa de las causas superfluas.]

Aunque Newton describe el comportamiento de la naturaleza, él claramente lo recomienda también como un modelo para el comportamiento de los científicos y filósofos. Las personas, en general, no solo carecen de economía en sus afirmaciones sobre la naturaleza, también necesitan mayor modestia personal y simplicidad.

La simplicidad es igualmente familiar como una

afirmación para y por los artistas. Esto fue enarbolado por primera vez como un principio por el psicólogo Gustav Theodor Fechner, en su *Vorschule der Aesthetik* de 1876, en una sección titulada "El principio de la utilización económica de medios o de la medida mínima de energía". Aquí Fechner discute la teoría de que en psicología lo estéticamente bello es también probablemente la descripción científicamente correcta, y que las obras de arte deberían limitarse al mínimo de lo que se necesita para lograr su propósito. Se pregunta si el principio de la medida más pequeña de energía no podría ser puesto "a la cabeza de la estética entera".

En general, no solo en las artes sino para cualquier afirmación fáctica, la parsimonia ha sido recomendada como una manera de constreñirse uno mismo a lo que importa y evitar digresiones perturbadoras. En ciertas épocas en la historia de la estética se proscribió todo tipo de ornamentación, al límite de considerársela inmoral; recuérdese la famosa declaración de Adolf Loos (1931) de que "ornamento es crimen". La simplicidad como una demanda estética ha sido aplicada en Japón desde el siglo xvii como una virtud de *shibui*, refiriéndose a lo que es austero, dominado, contenido, y también a la quietud, profundidad, simplicidad y pureza (Yanagi 1972: 148). Cuando los maestros de la ceremonia del té eligieron los cuencos de arroz coreanos, ellos los admiraban justamente a causa de que estaban hechos sin ninguna pretensión artística y para el uso puramente práctico de los campesinos.

La relación entre la forma no presuntuosa y la afinidad de los materiales con la naturaleza era también enfatizada. Por ejemplo, en los pequeños edificios del Palacio Katsura en Kyoto uno nota entre los postes de madera que sustentan el techo algún poste ocasional dejado como un tronco de árbol sin tratamiento. Las cualidades de los materiales naturales fueron y son aún apreciadas no solo visualmente sino por medio del tacto. Según Yanagi (1972: 133), "[the] tea-masters were particular how the rims feel to the lips [los maestros del té hacían hincapié en cómo los labios percibían los bordes]" —una sensibilidad que nosotros no hemos perdido. Cuando en Japón uno toma el tradicional baño caliente en un gabinete de madera, u *ofuro*, la piel del cuerpo disfruta de una

afinidad con la madera cálida —¡cuán diferente del duro esmaltado de nuestras bañeras occidentales, que permanecen frías y extrañas a pesar del agua caliente!

Con la conciencia de que la forma de las cosas es debida al crecimiento natural y que es por lo tanto deseable conservar los signos de la manufactura de un objeto vino una veneración por la naturaleza. Por ejemplo, en la alfarería elegida para la ceremonia del té

the shapes are irregular, the surfaces dry or sandy, the glazes of uneven thickness
[las formas son irregulares, las superficies secas o arenosas, los vidriados de espesor desigual]. (Yanagi 1972: 120)

Yanagi insiste en que ésta es la razón decisiva de la preferencia por la “irregularidad” en el arte japonés, y señala su relación con la creencia budista de que las cosas de nuestro mundo no son constantes y estables sino que están en permanente flujo de ir y venir.¹ Según Yanagi, la preferencia occidental por la forma perfecta y final deriva de la tradición de la racionalidad griega, que finalmente resultó en nuestras máquinas industriales. Por su misma naturaleza, el producto de máquina muestra una forma y simetría perfectas, pero la finalidad de tal perfección también desconoce la naturaleza humana como algo vivo, cambiante y en crecimiento.

Entre las imperfecciones bienvenidas de la alfarería estaba la “belleza potencial” de las delicadas fisuras (yo recuerdo que cuando Bernard Rudofsky, el autor de *Architecture without architects* (1964), estaba en Tokio él fotografiaba los remiendos con cinta en las ventanas rotas de los negocios como una demostración de la calidad artística de esas figuras). La belleza producida por ese medio puede ciertamente ser llamada potencial ya que deriva del sentido de forma no consciente de sí mismo que guía a los humildes autores de tales figuras, y de su apreciación por la gente que se da cuenta de ello. Este sentido de la forma se manifiesta a sí mismo de la manera más directa en la

preferencia por las formas simples, regulares y a menudo simétricas, lo cual no es solo un producto de la máquina moderna sino que también constituye el mismo fundamento del orden y la orientación visual. Al igual que la inclinación hacia la parsimonia, este sentido de la forma es del más alto valor funcional. Todos los edificios y obras de arte antiguos comienzan por formas simples y simétricas; su reafirmación en los productos de máquina contribuye enormemente al valor práctico y formal de nuestros modernos utensillos.

Hay un aspecto más de valor funcional que normalmente no es reconocido como una propiedad de las artes aplicadas sino que es considerado un monopolio de las bellas artes. En su exposición de la ceremonia del té, Yanagi (1972: 185) se refiere a “*the profundity of normal things* [la profundidad de las cosas corrientes]”. Al servir como un ritual de contemplación, la ceremonia del té también nos deja ver a los objetos de utilidad como apuntando “hacia lo Esencial”. El mejor ejemplo en el que puedo pensar para ilustrar esta presuntuosa y resonante demanda es el de las antiguas tumbas reales que vi en Okinawa, poco menos que escondidas en el solitario silencio de una colina cubierta de vegetación. Se me dijo que su forma inusual representaba el seno materno, de manera tal que su puerta simple, que es abierta y luego sellada nuevamente cada vez que se la usa, no solo es la entrada para el cadáver sino que también simboliza la salida del nacimiento. Entonces el contenedor funcional para el sepulcro ofrece, a través de su forma, una imagen potente de la inseparable unidad de la vida y la muerte.

Obviamente, tal profundidad no es apropiada para todos los objetos funcionales. Una escalerilla, una navaja o la silla de un dentista no son apropiadas para simbolizar lo Esencial y de hecho violarían su propia función al tratar de hacerlo (como lo hacían los pies de león en las antiguas tinas de baño). Existe, no obstante, una jerarquía por la cual la forma de un objeto debería revelar el significado de su función. Una silla puede estar para cualquier grado de significado, desde el puramente práctico apoyo del cuerpo sentado hasta la austera simplicidad que se encuentra en el mobiliario Shaker y el esplendor de un trono. Uno puede también ver a una silla como un objeto pu-

1. Esto es descrito de manera convincente por Kakuzo Okakura (1956) en el capítulo sobre la sala de té en su libro *The book of tea*.

ramente afuncional, como lo hizo Picasso cuando cortó y soldó una silla a partir de hojas de metal. Nadie puede sentarse en ella, pero uno disfruta del estudio escultural de su forma, un juego de relaciones visuales entre las verticales inclinadas oblícamente y una base central horizontal. Tal juego visual posee un significado por sí mismo. No es una silla sino una reminiscencia de ella.

He discutido aspectos de la artesanía atendiendo a ejemplos del arte folklórico japonés, cuyo método de trabajo, estilo e inserción social pueden parecer tan remotos como para ser irrelevantes para el diseñador moderno. Esto es verdad en ciertos sentidos. Pero es necesario recordar que, por ejemplo, el toque e impronta de la mano humana, esta preciosa cualidad, es aún apreciado en muchos estilos de las bellas artes y en algunas artesanías modernas. Entonces, nuevamente, hay ejemplos tanto modernos como lejanos donde las trazas de la "imperfección" humana han sido removidas y reemplazadas por las venerables herramientas del torno, el plano y la rueda. La perfección de forma y orden que esas herramientas logran conecta sus productos sin solución de continuidad con los de los más recientes inventos de la tecnología, máquinas y computadoras. El criterio de calidad de forma aceptable permanece de la manera que siempre fue: ¿es el juicio intuitivo del constructor lo que domina a las herramientas, o las herramientas fuerzan al constructor a aceptar sus propias preferencias de monotonía mecánica y repetición?

Yanagi insiste en que la preocupación por la individualidad —la admirada adquisición del Renacimiento— estuvo poco menos que ausente en lo mejor del artesanado, y que esto da cuenta de la consistente excelencia de su producción. Por medio de concentrarse en la tarea en vez de en el logro especial del constructor, el artesano evita las voluntarias contingencias de los caprichos personales. A través de adecuarse al estilo aceptado de la cultura o el período, las artes también conservan los principios básicos que se derivan de la misma naturaleza del medio. Nuestra propia civilización ha sido muy dañada por la falsa interpretación de la "originalidad". En nuestro sistema comercial, lo original es lo que se diferencia del trabajo del competidor y, por lo tanto, resulta más probable de ser elegido por el consumidor.

Pero la originalidad entendida más sanamente se retrotrae al origen, es decir a las demandas básicas de la tarea. Bajo tales condiciones lo que importa no es quien gana. La competencia es más bien el esfuerzo compartido para obtener el mejor resultado en una empresa común.

La individualidad, entendida más apropiadamente, es el bienvenido enriquecimiento de nuevas maneras por las que el empeño común es ampliado. Ello corre el riesgo de perder la guía de los principios subyacentes, pero aquellos no son nunca abandonados en los más altos logros del arte, sea el Partenón, la capilla de Ronchamp o la silla de Barcelona. Aun obras de alta complejidad están sustentadas y son visualmente legibles al estar basadas en un simple "esqueleto estructural" (Arnheim 1957 [1974: 92]). Como ejemplo mencionaré el salero de oro que Benvenuto Cellini realizó para el rey de Francia en 1543 (Gombrich 1951: 267). Las dos figuras que representan el mar y la tierra están entrelazadas en un triángulo simétrico de dos ejes inclinados, y es solo por este esquema elemental que nosotros podemos descifrar el elaborado diseño.

Si, entonces, la funcionalidad merece ser llamada el principio abarcador de las artes aplicadas y las bellas artes en su totalidad, ¿qué sucede con la belleza, el preciado concepto de la estética tan frecuentemente evocado por los diseñadores? En el habla popular, el término se refiere a lo que es armonioso y bien proporcionado. En la teoría estética, la belleza ha sido corrientemente definida por las mismas propiedades, limitándose su función a lo que despierta placer. Por esta razón, lo estético ha llegado a ser diferenciado de la función en su sentido más práctico, como señalé anteriormente.

Uno llega a un significado más relevante de belleza si recuerda que la belleza es considerada un criterio esencial de validación por los físicos y los matemáticos. En un artículo pionero, el físico P. A. M. Dirac (1963: 47) escribió que

it is more important to have beauty in one's equations than to have them fit experiment [es más importante tener belleza en las ecuaciones que hacerlas concordar con la experimentación].

Y el matemático G. H. Hardy ha dicho que él

estaba interesado en la matemática solo como un arte creativa. Para él no había un lugar permanente en el mundo para las matemáticas feas, y una prueba matemática debería parecer una simple y clara constelación de estrellas en el cielo. Tal teorema, decía, es distinguido por

a high degree of unexpectedness, combined with inevitability and economy
[un alto grado de inesperabilidad, combinado con inevitabilidad y economía]. (Hardy 1967: 113)

Estos criterios de belleza de los científicos son similares a aquellos que encontramos en las artes. Su propósito funcional indispensable es producir un claro, inambiguo medio de dar forma a su propósito.

Referencias

- ARNHEIM, Rudolf. 1957. *Art and visual perception* (Berkeley: University of California Press, 1974). Hay versión española traducida por Rubén Masera, *Arte y percepción visual* (Buenos Aires: Eudeba, 1987).
- . 1964. "From function to expression", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Fall. Republicado en *Toward a psychology of art* (Berkeley: University of California Press, 1967).
- DIRAC, P. A. M. 1963. "The evolution of the physicist's picture of nature", *Scientific American* 208 (5), 45-53.
- FECHNER, Gustav Theodor. 1876. *Vorschule der Aesthetik* (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1925).
- GOMBRICH, Ernst H. 1951. *The story of art* (Nueva York: Phaidon).
- HARDY, G. H. 1967. *A mathematician's apology* (Londres: Cambridge University Press).
- HEATH, Tom. 1984. *Method in architecture* (Nueva York: Wiley).
- LOOS, Adolf. 1931. *Trotzdem* (Viena: Prachner).
- NEWTON, Isaac. 1687. *Principia mathematica*.
- OKAKURA, Kakuzo. 1956. *The book of tea* (Rutland: Tuttle).
- RUDOLFSKY, Bernard. 1964. *Architecture without architects* (Garden City, New York: Doubleday & Company). Hay versión española traducida por Raul Grego, *Arquitectura sin arquitectos* (Buenos Aires: Eudeba, 1973).
- YANAGI, Soetsu. 1972. *The unknown craftsman: A Japanese insight into beauty*, traducción por Bernard Leach (Nueva York: Kodansha).

Recibido: 5 agosto 1994; aceptado: 10 octubre 1994

Rudolf Arnheim nació en 1904 en Berlín, en cuya universidad obtuvo el doctorado en 1928. En 1940 emigró a los Estados Unidos, haciéndose luego ciudadano norteamericano. En 1942-1943 gozó de la beca otorgada por la Guggenheim Memorial Foundation. Ha revisitado, entre otras posiciones académicas, como miembro de la Facultad de Psicología del Sarah Lawrence College, profesor de psicología de la New School for Social Research, profesor de psicología del arte en la Universidad de Harvard y profesor visitante en el College of Literature, Science and the Arts de la Universidad de Michigan. Es actualmente profesor emérito de la Universidad de Harvard. Ha ocupado cargos en varias asociaciones: presidente de la American Society for Aesthetics y presidente de la Division on Psychology and the Arts de la American Psychological Association, entre otros. Varias instituciones académicas lo han distinguido con el título de doctor honoris causa: Rhode Island School of Design, Bates College, Marquette University, Kansas City Art Institute, Massachusetts College of Art y Sarah Lawrence College. Entre sus numerosas publicaciones, algunas de las cuales han sido publicadas también en alemán, italiano, español, japonés y otras lenguas, pueden mencionarse los libros Art and visual perception, Film as art, The genesis of a painting (Picasso's Guernica), Toward a psychology of art, Visual thinking, Entropy and art, Radio: An art of sound, The dynamics of architectural form, The power of the center: A study of composition in the visual arts, New essays on the psychology of art, y Parables of sun light: Observations on psychology, the arts, and the rest.