LA OBLIGACIÓN DEL DISEÑO DE SÍ

El diseño, tal como lo conocemos hoy, es un fenómeno del siglo xx. Sin embargo, la preocupación por la apariencia de las cosas no es nueva. Todas las culturas se han esforzado por hacer que la ropa, los objetos cotidianos, y los diversos espacios interiores –sagrados, vinculados al poder, o privados– sean "bellos e impresionantes".

La historia de las artes aplicadas es, por cierto, extensa. Y aun así, el diseño moderno surgió precisamente como una rebelión contra la tradición de las artes aplicadas. Incluso más: la transición desde el arte tradicional al arte modernista, la transición desde las artes aplicadas tradicionales hacia el diseño moderno, marcó un corte con la tradición, un cambio radical de paradigma. Este giro es, sin embargo, pasado por alto habitualmente. La función del diseño ha sido muchas veces descripta usando la vieja oposición metafísica entre apariencia y esencia. El diseño, desde esta perspectiva, es responsable solo por la apariencia de las cosas y, por eso, parece predestinado a ocultar la esencia

de las cosas, a engañar la comprensión del espectador acerca de la verdadera naturaleza de la realidad. Así, el diseño se ha interpretado en varias ocasiones como una epifanía de un mercado omnipresente, del valor de cambio, del fetichismo de la mercancía, de la sociedad del espectáculo; como la creación de una superficie seductora detrás de la cual las cosas no solo se vuelven ellas mismas invisibles, sino que desaparecen por completo.

El diseño industrial moderno, tal como surgió a comienzos del siglo xx, internalizó esta crítica dirigida a las artes aplicadas tradicionales y se fijó la tarea de revelar la esencia escondida de las cosas, en lugar de diseñar sus superficies. El diseño de vanguardia buscó eliminar y purificar todo lo que se había acumulado en la superficie de las cosas a lo largo de siglos de práctica de las artes aplicadas, para así exponer la verdadera naturaleza de las cosas, carente de diseño. Por eso, el diseño moderno no considera que su tarea sea la de crear una superficie sino la de eliminarla, como un diseño negativo o un antidiseño. El diseño moderno genuino es induccionista, no agrega sino que resta. No trata de diseñar cosas individuales para ofrecerlas a la mirada de los espectadores y consumidores y así seducirlos. Busca, en cambio, modelar la mirada del espectador de manera tal que sea capaz de descubrir cosas por sí mismo. Algo fundamental en el cambio de paradigma desde las artes aplicadas tradicionales hacia el diseño moderno fue esta extensión del deseo de diseñar desde el mundo de los objetos, al mundo de los seres humanos mismos –entendidos como una cosa más entre tantas otras. El surgimiento del diseño moderno está profundamente ligado al proyecto de rediseñar al hombre viejo como Hombre Nuevo. Este proyecto, que surgió a comienzos del siglo xx y hoy es desechado con frecuencia como algo utópico, nunca fue verdaderamente abandonado. De una forma modificada y comercial, este proyecto

continúa teniendo efecto y su potencial utópico inicial ha sido actualizado reiteradamente. El diseño de las cosas que se presentan ante los ojos del sujeto que observa es fundamental para una comprensión del diseño. La forma última del diseño es, sin embargo, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño son adecuadamente abordados solo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del Otro.

Esta cuestión surgió con gran claridad a comienzos del siglo xx, luego de que Nietzsche diagnosticara la muerte de Dios. Mientras Dios estaba vivo, el diseño del alma era más importante para la gente que el diseño del cuerpo. El cuerpo humano, así como su entorno, eran entendidos desde la perspectiva de la fe como una coraza que contiene el alma. Se creía que Dios era el único capaz de ver el alma. Se suponía que para él, el alma virtuosa, éticamente correcta, era hermosa, es decir, simple, transparente, bien formada, proporcionada y sin desfiguraciones de vicio alguno ni marcas de pasiones mundanas. En general, se ha pasado por alto que, en la tradición cristiana, la ética ha estado siempre subordinada a la estética, es decir, al diseño del alma. Las reglas éticas, como las reglas del ascetismo espiritual –de los ejercicios espirituales, de la educación del espíritu– tienen como objetivo principal servir al diseño del alma de manera tal que ella se vuelva aceptable a los ojos de Dios, para que le permita entrar al paraíso. El diseño del alma bajo la mirada de Dios es un tema persistente en los tratados teológicos y sus reglas pueden ser visualizadas con la ayuda de las descripciones medievales del alma que espera el Juicio Final. El diseño del alma, destinado a los ojos de Dios, se distinguía claramente de las mundanas artes aplicadas: mientras las artes aplicadas buscaban la riqueza de los materiales, la complejidad de la ornamentación y una

exterioridad esplendorosa, el diseño del alma se centraba en lo esencial, lo simple, lo natural, lo reducido e incluso lo ascético. La revolución en diseño que tuvo lugar a comienzos del siglo xx puede ser perfectamente caracterizada como la aplicación de las reglas del diseño del alma para el diseño de los objetos mundanos.

La muerte de Dios implicó la desaparición del observador del alma, a quien, por siglos, se le dedicaba su diseño. Por lo tanto, el lugar del diseño del alma cambió. El alma se volvió la suma de las relaciones en las que participaba el cuerpo del hombre. Antes, el cuerpo era la prisión del alma; ahora el alma se volvía el ropaje del cuerpo, su apariencia social, política y estética. De pronto, la única manifestación posible del alma era la apariencia de la ropa que usaba una persona, las cosas cotidianas que la rodeaban, los espacios que habitaba. Con la muerte de Dios, el diseño se volvió el medio del alma, la revelación del sujeto oculto dentro del cuerpo del hombre. Por eso, el diseño adoptó una dimensión ética que no tenía antes. En el diseño, la ética se volvió estética; se volvió forma. Donde alguna vez estuvo la religión, ahí emergió el diseño. El sujeto moderno tenía ahora una nueva obligación: la del autodiseño, la presentación estética como sujeto ético. La polémica contra el diseño, fundada en cuestiones éticas, que se activó repetidas veces durante el siglo xx y se formuló en términos éticos y políticos, solamente puede ser entendida sobre la base de esta nueva definición de diseño. Tal polémica sería totalmente incongruente si se dirigiera a las artes aplicadas tradicionales. El célebre ensayo de Adolf Loos, "Ornamento y delito", es un temprano ejemplo de este giro.[1]

1. Adolf Loos, "Ornamento y delito", *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

Loos propone en su ensayo una unidad, desde el comienzo, entre estética y ética. Loos condena cada decoración, cada ornamento, como signo de vicio, de depravación. Loos considera la apariencia de una persona, en tanto constituye un exterior conscientemente diseñado, como una expresión inmediata de su disposición ética. Por ejemplo, cree demostrar que solo los criminales, los primitivos, infieles o degenerados se decoran tatuándose la piel. El ornamento es, por lo tanto, una expresión de su amoralidad o de su criminalidad: "El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado". Particularmente llamativo en esta cita es el hecho de que Loos no hace distinción entre tatuarse la piel y decorar un bote o un remo. Así como se espera que el hombre moderno se presente a sí mismo ante la mirada del Otro como un objeto honesto, simple, desornamentado, "sin diseño", de igual modo todas las otras cosas que lo rodean también deberían presentarse como honestas, simples, desornamentadas y sin diseño. Solo así demuestran que el alma de la persona que las usa es pura, virtuosa e inmaculada. Según Loos, la función del diseño no es empaquetar, decorar y ornamentar las cosas de manera diferente cada vez, es decir, diseñar un afuera suplementario, de manera tal que el adentro, la verdadera naturaleza de la cosa, permanezca oculto. Por el contrario, la verdadera función del diseño moderno es evitar que la gente quiera diseñar objetos. Loos describe su intento de convencer a un zapatero para que no decore los zapatos que le había encargado. Para Loos, bastaba con que el zapatero usara los mejores materiales y los trabajara con gran cuidado. La calidad del material, así como la pureza y precisión del trabajo –y no su apariencia externa–, determinan la

calidad de los zapatos. La cuestión delictiva en la ornamentación del zapato es que este ornamento no revela la honestidad del zapatero, es decir, la dimensión ética del calzado. El ornamento oculta los aspectos éticamente insatisfactorios de un producto y vuelve irreconocible aquello que es éticamente impecable. Para Loos, el verdadero diseño consiste en la lucha contra el diseño, contra el deseo delictivo de encubrir la esencia ética de las cosas bajo su superficie estética. Y aun así, paradójicamente, solo la creación de otra capa reveladora de ornamento –otra capa de diseño– garantiza la unidad de lo ético y estético que Loos persigue.

Las características mesiánicas, apocalípticas, de la lucha contra el arte aplicado con las que Loos se vincula son inconfundibles. Por ejemplo, escribe: "¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido". La lucha contra las artes aplicadas es la lucha final antes de la llegada del Reino de Dios en la Tierra. Loos quería traer el cielo a la tierra; buscaba ver las cosas como eran, sin ornamento alguno. Es decir que Loos buscaba apropiarse de la mirada divina. No solo eso, también quería que todos fueran capaces de ver las cosas tal como se revelaban ante la mirada divina. El diseño moderno espera el apocalipsis, un apocalipsis que revelará las cosas, les arrancará su ornamento y las mostrará tal como son en verdad. Sin esta afirmación de que el diseño manifiesta la verdad de las cosas sería imposible entender muchas de las discusiones entre diseñadores, artistas y teóricos del arte durante el siglo xx. Artistas y diseñadores como

Donald Judd o arquitectos como Herzog & de Meuron, para nombrar solo algunos, no argumentan en términos estéticos en el momento de explicar sus prácticas artísticas, sino que lo hacen en términos éticos. Apelan así a la verdad de las cosas. El diseñador moderno no espera que el apocalipsis remueva la coraza externa de las cosas para mostrárselas tal y como son a la gente. El diseñador quiere que aquí y ahora se despliegue esa mirada apocalíptica que hace de cada uno, un Hombre Nuevo. El cuerpo toma la forma del alma; el alma se hace cuerpo. Todas las cosas adquieren dimensión divina. El Paraíso se vuelve tangible, terrenal. El modernismo se vuelve absoluto.

El ensayo de Loos no es un fenómeno aislado. Por el contrario, refleja el espíritu de la vanguardia del siglo xx, que buscaba una síntesis entre arte y vida. Esa síntesis se alcanzaría al eliminar las cosas que parecían muy artísticas, tanto del arte como de la vida. Se suponía que ambos debían llegar a un grado cero del orden artístico para así alcanzar una unidad. Lo convencionalmente artístico se consideraba "humano, tan humano" que impedía que la mirada percibiera la verdadera forma interior de las cosas. Así, la pintura tradicional había sido vista como algo que impedía que la mirada del espectador la percibiera como una combinación de formas y colores sobre la tela. Y los zapatos confeccionados de manera tradicional se entendían como algo que impedía que la mirada del consumidor reconociera la esencia, la función y verdadera composición del zapato. La mirada del Nuevo Hombre tenía que liberarse de estos impedimentos gracias a la fuerza del (anti)diseño.

Mientras que Loos todavía argumentaba en términos relativamente burgueses y quería revelar el valor de ciertos materiales, la confección y honestidad individual, la voluntad de un diseño absoluto alcanzó su punto culminante con el constructivismo ruso y su

ideal "proletario" del alma colectiva que se manifestaba en el trabajo organizado industrialmente. Para los constructivistas rusos, el camino hacia los objetos virtuosos, genuinamente proletarios, también pasaba por la eliminación de todo lo que era meramente artístico. Los constructivistas rusos querían que los objetos de la vida cotidiana en el comunismo se mostraran como lo que eran: cosas funcionales cuya forma servía solo para hacer visible su ética. La ética, tal como se entendía aquí, tomaba una dimensión política adicional ya que el alma colectiva tenía que organizarse políticamente para actuar adecuadamente en términos éticos. El alma colectiva se manifestaba en la organización política que alcanzaba tanto a las personas como a las cosas. La función del diseño "proletario" –en ese momento, por cierto, la gente hablaba del "arte proletario"– debía, por lo tanto, hacer visible esta organización política total. La experiencia de la Revolución de Octubre de 1917 fue crucial para los constructivistas rusos. Ellos pensaban que la revolución debía ser un acto radical en el que se purificaba a la sociedad de toda forma de ornamentación: el más puro ejemplo de diseño moderno que elimina todas las costumbres sociales, rituales, convenciones y formas de representación tradicionales para que emerja la esencia de la organización política. Por eso, los constructivistas rusos pedían la abolición de todo arte autónomo. El arte, en cambio, debía ubicarse enteramente al servicio del diseño de objetos utilitarios. En esencia, se trató de una llamada a subsumir por completo el arte al diseño.

Al mismo tiempo, el proyecto del constructivismo ruso era un proyecto total: quería diseñar la vida como totalidad. Solo por esa razón –y únicamente a ese precio– el constructivismo ruso estaba preparado para cambiar el arte autónomo por el utilitario: así como el artista tradicional diseñaba la totalidad de la obra, el artista

constructivista buscaba diseñar la totalidad social. En cierto sentido, los artistas soviéticos no tenían otra opción en ese momento más que promover esa afirmación total. El comunismo eliminó el mercado, incluyendo el mercado del arte. Los artistas ya no tenían que enfrentar a los consumidores privados con sus intereses privados y preferencias estéticas, sino al Estado como totalidad. Necesariamente, para los artistas era cuestión de todo o nada. Esta situación se refleja con claridad en los manifiestos del constructivismo ruso. Por ejemplo, en su texto programático titulado "Constructivismo", Alexei Gan dice: "No reflejar, no representar y no interpretar la realidad, sino construir y expresar realmente las tareas sistemáticas de la nueva clase, el proletariado (...) Especialmente ahora, cuando la revolución proletaria ha vencido y su movimiento destructivo y creativo viaja por las vías de acero del progreso hacia la cultura, organizada según un gran plan de producción social, todos –el maestro de la línea y el color, el constructor de formas volumétricas y el organizador de producciones masivas– deben convertirse en constructores en el trabajo general de armar y mover a los millones que integran las masas humanas".[2] Para Gan, el objetivo del diseño constructivista no era imponer una nueva forma de vida cotidiana bajo el socialismo, sino mantenerse leal a la radical reducción revolucionaria y evitar producir nuevos ornamentos para cosas nuevas. Por eso Nikolai Tarabukin afirmó en el entonces famoso ensayo "Del caballete a la máquina" que los artistas constructivistas no podían desempeñar un rol formador en el proceso de la verdadera producción social. Su

2. Alexei Gan, "From Constructivism", *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology o f Changing Ideas*, Charles Harrison y Paul Wood (Eds.), Oxford, Blackwell, 1993.

rol era más bien el de un propagandista que defiende y elogia la belleza de la producción industrial y abre los ojos del público para que perciba esta belleza.[3] El artista, tal como lo describe Tarabukin, es alguien que contempla toda la producción socialista como si fuera un readymade –una suerte de Duchamp socialista que exhibe la totalidad de la industria socialista como algo bueno y bello.

El diseñador moderno, ya sea burgués o proletario, reclama esa otra visión divina: esa *metanoia* que permite que la gente vea la verdadera naturaleza de las cosas. En las tradición platónica y cristiana, la *metanoia* implica una transición desde una perspectiva mundana hacia una perspectiva del otro mundo, desde la perspectiva del cuerpo mortal hacia la del alma eterna. Desde la muerte de Dios, obviamente ya no podemos creer que hay algo así como un alma que se distingue del cuerpo, en el sentido de que es independiente del cuerpo y podría separarse de él. Sin embargo, esto no supone de ninguna manera que la *metanoia* ya no sea posible. El diseño moderno es el intento de provocar tal *metanoia*, un esfuerzo por ver el propio cuerpo y su entorno purificado de todo lo mundano, lo arbitrario y lo que lo sujeta a un particular gusto estético. En cierto sentido, podría decirse que el modernismo sustituyó el diseño del cadáver por el diseño del alma.

Loos reconocía este aspecto funerario del diseño moderno incluso antes de escribir *Ornamento y delito*. En "De un pobre hombre rico", narra el destino imaginario de un hombre rico de Venecia que decide que toda su casa sea diseñada por un artista. Este hombre supedita por completo su vida cotidiana a los dictados

3. Nikolai Tarabukin, *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

del diseñador (Loos se refiere, en realidad, al arquitecto), porque ni bien esta casa cuidadosamente diseñada se termina, el hombre ya no puede cambiar nada sin el permiso del diseñador. Todo lo que este hombre compra y hace después debe acomodarse al diseño general de la casa, no solo literalmente sino también estéticamente. En un mundo de diseño total, el hombre se vuelve una cosa diseñada, una suerte de objeto de museo, una momia, un cadáver a ser exhibido públicamente. Loos concluye así su descripción del destino del pobre hombre rico: "Se hallaba excluido de la vida futura, de sus esfuerzos, desarrollos y anhelos. Sentía: ahora hay que aprender a circular con el propio cadáver. ¡Sí! ¡Está acabado! ¡Está completo!".[4] En *Diseño y delito*, cuyo título está inspirado en Loos, Hal Foster interpreta este fragmento como un pedido implícito de un "espacio de maniobra" para escapar de la prisión del diseño total.[5] Sin embargo, es obvio que el texto de Loos no debería entenderse como una diatriba contra el diseño como ornamento en nombre de otro diseño "verdadero", en nombre de un antidiseño que libere al consumidor de su dependencia del gusto del diseñador profesional. Como demuestra el ya mencionado ejemplo de los zapatos, bajo un régimen de antidiseño de vanguardia, los consumidores asumen la responsabilidad por su propia apariencia y por el diseño de sus vidas cotidianas. Lo hacen al ejercer su propio gusto moderno que no tolera ornamentos, es decir, ningún trabajo extra, ya sea artístico o artesanal. Sin embargo, al asumir una responsabilidad ética y estética por la imagen que ofrecen al mundo exterior, los consumidores se convierten en

4. Adolf Loos, "The Poor Little Rich Man", *August Sarnitz, Adolf Loos, 1870-1933: Architect, Cultural Critic, Dandy*, Colonia, Taschen, 2003.
5. Hal Foster, "Diseño y delito", *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.

prisioneros del diseño total como nunca antes, porque ya no pueden delegar en otro las decisiones estéticas. Los consumidores modernos presentan ante el mundo la imagen de su personalidad –purificadas de todo ornamento e influencia externa. Pero esta purificación de la propia imagen es, potencialmente, un proceso tan infinito como lo es la purificación del alma ante Dios. En la ciudad blanca, en la Sion celestial, tal como la imagina Loos, el diseño es, por primera vez, realmente total. Nada puede cambiarse tampoco: ningún color, ningún ornamento puede meterse de contrabando. La diferencia reside simplemente en que, en la ciudad blanca del futuro, cada uno es autor de su propio cadáver, cada uno se vuelve un artista/diseñador que tiene una responsabilidad ética, política y estética con su propio entorno.

Uno puede afirmar, por supuesto, que el *pathos* original del diseño de vanguardia se ha desvanecido hace mucho tiempo, que el diseño de vanguardia se ha convertido en un tipo particular de estilo de diseño, entre muchos otros estilos posibles. Es por eso que mucha gente ve nuestra sociedad actual –la sociedad del diseño comercial, la sociedad del espectáculo– como un juego de simulacros detrás del cual no hay más que vacío. Y este es, de hecho, el modo en que esta sociedad se presenta a sí misma, para la perspectiva de alguien que asume una posición puramente contemplativa, sentado en un refugio desde el cual contempla el espectáculo de la sociedad. Sin embargo esta posición pasa por alto el hecho de que el diseño actual se ha vuelto total, y por lo tanto ya no admite una posición contemplativa y exterior. Quedó probado que el giro que Loos anunció en su momento se ha vuelto irreversible: cada ciudadano del mundo contemporáneo aún tiene que asumir una responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí. En una sociedad en la que

el diseño ha ocupado el lugar de la religión, el diseño de sí se vuelve un credo. Al diseñarse a sí mismo y al entorno, uno declara de alguna manera su fe en ciertos valores, actitudes, programas e ideologías. De acuerdo con este credo, uno es juzgado por la sociedad y este juicio puede, por cierto, ser negativo e incluso amenazar la vida y el bienestar de la persona involucrada.

Por lo tanto, el diseño moderno pertenece no tanto a un contexto económico como a uno político. El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas. Desde la perspectiva del espectador moderno, sin embargo, la composición estética de las obras de arte inevitablemente traiciona las convicciones políticas de sus autores, y es fundamentalmente sobre esas bases que deben ser juzgadas. El debate alrededor del pañuelo para cubrir la cabeza demuestra la fuerza política del diseño. Para entender que esto es principalmente un debate alrededor del diseño, basta imaginar que Prada o Gucci han empezado a diseñar pañuelos para la cabeza. En tal caso, decidir entre el pañuelo como símbolo islámico de convicción religiosa y como marca comercial se vuelve una tarea estética y política extremadamente difícil. El diseño no puede, por lo tanto, ser analizado exclusivamente en el contexto de una economía de la mercancía. En breve podría empezar a hablar de diseño suicida –por ejemplo en el caso de los ataques suicidas, que se sabe que son puestos en escena de acuerdo a estrictas reglas estéticas. Se puede hablar acerca del diseño del poder pero también del diseño de la resistencia o del diseño de los movimientos políticos alternativos. En estas instancias se practica el diseño como producción de diferencias –diferencias que habitualmente asumen, al mismo tiempo, el vocabulario

político. Muchas veces escuchamos la queja de que la política contemporánea está preocupada únicamente por la imagen superficial y que, en ese proceso, los así llamados contenidos pierden relevancia. Es lo que se considera la enfermedad fundamental de la política contemporánea. Cada vez más, se repite la exhortación a alejarse del diseño político y la cuestión de la imagen para volver sobre el contenido. Tales quejas ignoran el hecho de que bajo el régimen del diseño moderno, el posicionamiento visual de un político en el campo de los medios masivos es justamente el que hace una afirmación crucial sobre su acción política –o incluso la constituye como tal. El contenido, en cambio, es completamente irrelevante, porque cambia constantemente. Por lo tanto, el público general no está para nada equivocado al juzgar a un político de acuerdo a su apariencia, es decir, de acuerdo a su credo básico a nivel estético y político, y no de acuerdo a programas arbitrariamente cambiantes y a los contenidos que apoya o formula.

Así, el diseño moderno elude la famosa distinción kantiana entre la desinteresada contemplación estética y el uso de las cosas guiado por el interés. Durante mucho tiempo después de Kant, la contemplación desinteresada se consideraba superior a la actitud práctica: una más elevada manifestación del espíritu humano –quizás la más elevada de todas. Sin embargo, ya para el final del siglo XIX, había tenido lugar una reconsideración de estos valores: la *vita contemplativa* había sido cuidadosamente desacreditada y la *vita activa* había sido elevada a verdadera tarea de la humanidad. Por lo tanto, se acusa al diseño contemporáneo de seducir a las personas, debilitando su actividad, vitalidad y energía, y convertirlas en consumidores pasivos que carecen de voluntad y son manipulados por la omnipresente publicidad y volviéndose víctimas del capital. La aparente

cura para este arrullo adormecedor en brazos de la sociedad del espectáculo es un encuentro shockeante con lo "real" que supuestamente rescate a la gente de su pasividad contemplativa y los mueva a la acción, que es lo único que promete una experiencia en relación a la verdad con inigualable intensidad. El debate ahora se da solo alrededor de la cuestión de si un encuentro con lo real es todavía posible o si lo real ha desaparecido definitivamente detrás de su superficie de diseño.

Ahora, sin embargo, ya no podemos hablar de contemplación desinteresada cuando se trata de una cuestión de manifestación de Yo, de autodiseño, de autoposicionamiento en el campo estético, ya que el sujeto de la autocontemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que le ofrece al mundo exterior. Hubo una época en que la gente estaba interesada en cómo aparecían sus almas frente a Dios; hoy está más interesada en cómo aparece su cuerpo en el entorno político. Este interés apunta, por cierto, hacia lo real. Lo real, sin embargo, emerge aquí no tanto como una shockeante interrupción de la superficie diseñada, sino como una cuestión de técnica y práctica del autodiseño, una cuestión a la que ya nadie puede escapar. En su momento, Joseph Beuys dijo que todos tenían derecho a verse a sí mismos como artistas. Lo que se entendía en ese momento como un derecho se ha convertido hoy en una obligación. Mientras tanto, estamos condenados a ser nuestros propios diseñadores.