

LA HISTORIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL RECONSIDERADA

María del Rosario Bernatene
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

Resumen

Hay un encadenamiento histórico problemático de la disciplina del Diseño industrial, que motiva no pocos debates por su interpretación.

La historia construida como *problema* ha sido, desde la escuela de Annales, una herramienta metodológica fructífera. Pero en nuestro caso, usamos el término “problemático” para referirnos a una construcción cuya pretensión de veracidad dificulta su cuestionamiento y se repite acríticamente de generación en generación de textos.

Tales afirmaciones se asientan en hipótesis que no han sido revisadas, soslayando procedimientos metodológicos que son de rutina en la historia de carácter científico.

Este encadenamiento de premisas a cuestionar, arranca con un libro pionero de 1963, justamente titulado *Pioneros del Movimiento Moderno*, de Nicholas Pevsner, que sirvió de guía para numerosas versiones futuras, aun de autores de distintos países, incluso no europeos, que replicaron su narración. Esa versión ya ha sido puesta en crisis por Erwin Schaefer (1970) en su antológico texto *The roots of Modern Design*, donde descubre, tras una recorrida por museos europeos, todo lo que había quedado afuera de la mirada de Pevsner.

Los textos que replican a Pevsner a su vez, incurren en una serie de presupuestos también posibles de poner en cuestión: la preponderancia del Arts & Crafts y el Art Nouveau en el escenario productivo del S. XIX., el origen del funcionalismo europeo en la figura de William Morris, la presentación de la Werkbund como una institución orientada a tratar problemas estético-productivos, la presentación de la Gûte forme y la metodología de Ulm como paradigma ético en el proyecto, el styling como la versión perversa de la proyectación y la presentación de las tendencias de los '80 y '90 como “posmodernas”, en el sentido de contracara liberal de las tendencias democratizadoras del Bauhaus, Vhuketams y Ulm, englobadas dentro de lo que se constituyó como modelo del Movimiento Moderno.

Parafraseando a Elías Palti¹, nuestra tarea requiere de la crítica y deconstrucción, para socavar la apariencia de perfecta racionalidad y naturalidad de los “tipos ideales”, lo que exige pasar de una historia centrada en los contenidos ideales de los discursos a otra orientada a detectar los núcleos problemáticos alrededor de los cuáles se puede desplegar el debate político, sobre el origen y actualidad de la formación profesional del diseño.

Introducción

Para comenzar esta tarea, hemos seleccionado cuatro planteos comunes a varios textos de Historia del Diseño industrial, tanto en Löbach (1981), Heskett (1985), Sparke y otros (1987), Salinas Flores (1992), Torrent y Marin, (2005),) que a nuestro entender constituyen nudos problemáticos que inducen a interpretaciones erróneas, y por lo tanto son posibles de ser examinados:

- 1- *La historia del diseño como la historia de los bienes de consumo. El Arts & Crafts y el Art Nouveau como las principales corrientes de diseño del s. XIX*
- 2- *Las corrientes racionalistas y funcionalistas del siglo XIX como antecedentes de las del XX.*
- 3- *Ética. La honestidad como una cuestión metodológica y formal.*
- 4- *El Movimiento Moderno como “modelo” y la Posmodernidad como “desviación” del mismo.*

1) Primer malentendido: La historia del diseño sólo como la historia de los bienes de consumo

¹ Palti, Elías J. *El tiempo de la política*. SXXI Editores, Argentina 2007

La Revolución industrial efectivamente significó un brusco cambio de formas de producción, - que si bien no se dio de un día para otro y hubo desarrollos que se venían gestando desde finales del medioevo ², motivó una explosión de productos industrializados, muchos de los cuales, al mantener la ornamentación de los estilos, no eran acordes a las demandas funcionales y carecían de un lenguaje formal propio. De estos ejemplares, muchos de los cuales fueron expuestos en la Gran Exposición Internacional de Londres de 1851, se hizo una profunda crítica en su época, sobre todo por Henry Cole y otros intelectuales que denunciaban la falta de calidad y de adecuación al uso de estos productos industriales. ³

Esta crítica ha sido a nuestro juicio excesivamente ponderada en la bibliografía de Historia del Diseño Industrial, lo que impidió ver otras producciones europeas de la época, también de carácter técnico, muy bien logradas, que despertaron admiración y estupor en su ámbito. Estas máquinas e instrumentos, eran tan o más importantes en calidad de diseño que las herramientas e instrumentos de labranza que se fabricaban en los EEUU, conforme al naciente modelo americano.

Tenemos dos hipótesis que pueden explicar la falta de registro de estas piezas: 1) si bien ya había intelectuales que hablaban de “belleza mecánica” en los siglos XVIII y XIX, no pudieron ser valorizadas cabalmente dado que aún no se habían teorizado los cánones estéticos que determinarían en qué principios radicaba su belleza, 2) o bien los productos del modelo americano, también exhibidos en dicha exposición, eclipsaron la atención del momento.

Veamos por ejemplo producciones de instrumentos del SXVIII y XIX:

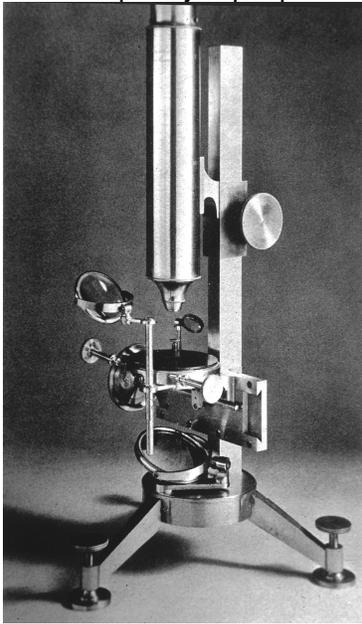


Fig 1. microscopio Fraunhofer, Munich 1817

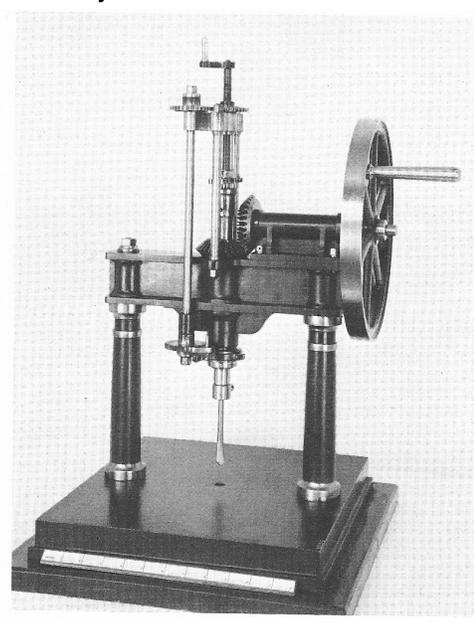


Fig. 2. Agujereadora de banco de Nasmyth de 1840

Retomando el planteo anterior, si bien hay consenso en que Ruskin, Morris y los movimientos Arts & Crafts y Art Nouveau, reaccionaron contra las deplorables condiciones de producción posindustriales, no sólo objetuales sino también sociales, tratando de evitar el carácter despoetizado de la producción técnica, en nuestra visión no fueron ellos quienes llevaron adelante con mayor fuerza las demandas de funcionalidad y “limpieza” de las formas técnicas, sino grupos de destacados ingenieros de diversos sectores de la industria inglesa, alemana y

² Kriedte, Medick y Schlumbohm *La industrialización antes de la industrialización*. Ed. Crítica. Barcelona 1986

³ H. Cole, O. Jones y R. Reagrave, en Giedion (1978) *La mecanización toma el mando*. Pág 366

francesa, que no han sido destacados en las versiones oficiales de la Historia del diseño.⁴ Quizás por que el diseño de bienes de producción (maquinaria, utensilios, herramientas, dispositivos) raramente se consideró por la bibliografía un producto de Diseño.

Nueva hipótesis interpretativa:

Los bienes de capital también pertenecen al ámbito del diseño.

Encontramos aquí dos correcciones importantes a plantear:

1) A diferencia de la versión de Pevsner (1963 y 1968), según la apreciación de Schaefer⁵, en el s. XIX, la producción de diseño utilitario vernacular, de potichería, artículos de viaje, maletas, cofres, elementos para la cocina, el deporte, la vida al aire libre, muebles de uso cotidiano, entre otros, de factura absolutamente funcional, sencillos y sin ornamentos, producidos industrialmente eran mayoría respecto de los producidos artesanalmente por el Arts & Crafts y los decorados artísticamente. Quizás, -piensa Schaefer- no fueron advertidos porque en los museos de arte los objetos simples de uso cotidiano eran casi totalmente ignorados, ya que carecían de reputación artística y social. Schaefer tuvo que relevar otro tipo de museos para encontrarlos: los museos de historia y de cultura general.

2) También la historia de los bienes de producción debe entrar en la Historia del Diseño y es en ese universo donde se encuentran los cambios más revolucionarios e importantes del diseño del siglo XIX europeo, no en los objetos ni equipamientos artesanales del Arts & Crafts y las derivaciones del Art Nouveau.

Si bien tanto Giedion (1978), Heskett (1985) como Torrent y Marin (2005), destacan los avances en la producción seriada no ornamentada de avíos para la industria del tejido y la vestimenta por parte de Benjamin Boulton y la cerámicas industrializadas de Wedgwood, los muebles de Windsor y otros productos funcionales, no reparan en el diseño de herramientas de trabajo, instrumental de medición, médico, educativo, y de agricultura. Sobre todo, no muestran las máquinas e instrumentos de Maudslay⁶, Nasmyth⁷, Withworth y otros ingenieros de su taller -

⁴ Esto puede deberse a que, excepto Giedion, todas las versiones históricas como la de Pevsner, Torrent y Marin, Sparke, Löbach, Bürdek, privilegian la visión de lo producido en bienes de uso para el equipamiento hogareño y transporte, minimizando el área de trabajo y desatendiendo todo lo producido en el sector de instrumentos y dispositivos industriales, de medicina, de medición científica, educativo, entre otros.

⁵ Schaefer, E. (1970) "Nuestras ideas sobre el proceso de cambio y reforma son en gran parte debidas al escrito inicial y más influyente sobre este período, *Pioneros del Movimiento Moderno, desde William Morris a Walter Gropius*, de Nikolaus Pevsner, que, en líneas generales, ve el diseño ecléctico victoriano siendo reformado por los esfuerzos de unos pocos pioneros. El libro fue originalmente publicado en Inglaterra en 1936, en la cumbre del período moderno, fue republicado en 1949 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, bajo el título ligeramente diferente de *Pioneros del Diseño Moderno*, y en esta última forma, revisada, logró enorme popularidad. En la actualidad, una lectura cuidadosa del libro de Pevsner muestra que estaba bien al tanto de que la maquinaria y las formas utilitarias funcionales jugaron un importante rol en el pensamiento de al menos algunos de sus pioneros; pero al enfatizar la creatividad artística de los individuos y además vinculándola con la pintura contemporánea, y al no dar ejemplos de diseño de máquinas o diseño anónimo vernáculo, deja al lector con un cuadro fragmentario y distorsionado de la historia del diseño en el siglo XIX y principios del siglo XX."

⁶ Schaefer, E. Op.cit "Con Henry Maudslay, el fabricante de las máquinas de hacer bloques de Posmouth, conocemos el primero de una sucesión de ingenieros eminentes quienes, hasta más o menos 1840, inventaron y diseñaron las máquinas herramientas modernas como las conocemos hoy en día." () Los miembros más famosos de la generación siguiente de ingenieros quienes contribuyeron más invenciones fueron entrenados por él. () Nasmyth quien aprendió en el taller de Maudslay, llegó a ser uno de ellos ()

escuela, que representan a nuestro juicio, los grandes momentos de tracción del diseño del s. XIX en su versión funcional más ajustada.

Creemos que darles a Maudslay, Nasmyth y Withworth el lugar que se merecen, al menos al lado de los nombres de Ruskin & Morris ayudará a valorizar lo producido industrialmente en pie de igualdad con el artesanado y -si de legados se trata - podremos elegir legar dicha tradición funcional como el antecedente más importante del S XIX.

Esta valoración también estaba presente en el legendario texto de Lewis Mumford de 1934⁸, que conviene volver a leer.

2) Segundo malentendido:

Las corrientes racionalistas y funcionalistas del siglo XIX como antecedentes de las del XX.

En toda la bibliografía analizada, los planteos conceptuales funcionales y las resoluciones utilitarias del S. XIX, tanto en los EE UU como en Europa, son mostrados como antecedentes de las corrientes racional-funcionalistas del siglo XX. Sin embargo, en nuestra opinión, estos antecedentes sólo explican la demanda en el discurso, pero no la forma de resolver la funcionalidad en la práctica productiva del s. XX.

En la arquitectura y el diseño alemanes de 1900 a 1920, sobre todo en las experiencias de Peter Behrens en la AEG y la Werkbund, pueden haber influido tanto los trabajos de Semper⁹ los ingenieros antes citados y también los diseños ingleses simples y sencillos, relevados por H. Muthesius, diplomático alemán enviado a Inglaterra a estudiar las nuevas formas de producción, para poder competir con ellas.

Sin embargo, en nuestra valoración, las inspiraciones estéticas para resolver la funcionalidad tanto en Bauhaus como en Vkhutemas, no provinieron de Inglaterra, ni se determinaron a partir de los debates de Werkbund como siempre se expone. También interpretamos de escasa importancia las ideas que Le Corbusier haya podido inducir en la Bauhaus.

Sobre todo, él acentuaba “ la absoluta reconciliación de la elegancia de la forma con la más simple escueta utilidad”

El último miembro de la generación joven de los constructores de herramientas fue Joseph Withworth (1803-87) entrenado así como Nasmyth, en los talleres de Maudslay. Su preocupación principal era la precisión y calidad de manufactura del trabajo, y para esto desarrolló mejores métodos de lograr un plano perfecto y métodos mejorados para medir.

En 1856, exhibió una máquina capaz de medir una millonésima de una pulgada. En su máquina de roscar, Maudslay había provisto los medios para exactitud y uniformidad en la producción de un detalle esencial en la construcción de máquinas, Whithworth fue mas allá y realizó plenamente la estandarización (o uniformidad) de la práctica de fabricación de roscas en Inglaterra.

⁷ Cuando le preguntaron “ como llevaría a cabo la combinación de belleza de diseño con la maquinaria ?” Nasmyth contestó : “Yo mostraría la manera de combinar las formas mas hermosas y la mejor aplicación científica de los materiales empleados en la formación de maquinaria, con la mayor economía. En la mayoría de los casos, la disposición de materiales coincide con tales formas que presentan la apariencia mas elegante a la vista”.

⁸ Mumford, Lewis. *Técnicas y Civilización*. Alianza Editorial Madrid - 2006 Mumford, ilustra la máquina de roscar de Maudslay, y comenta que “posiblemente los artistas mas originales del período fueron los creadores de herramientas”. Habla acerca de los creadores de herramientas ingleses de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX como “ una nueva raza de artistas”.

⁹ Semper, arquitecto alemán exiliado en Londres. Su influencia se dejó sentir fuertemente a principios del s. XX en el Movimiento Artes & Oficios alemán , que hacía hincapié precisamente en la finalidad pura del objeto. Citado por Bürdek, *diseño*. Ed. GG Barcelona 1994 pp. 22

Probablemente los typenmöbel o muebles-tipo, económicos que se proyectaron en la Werkstätten dirigidos por Karl Schmidt¹⁰ de 1906 o las tendencias a la racionalización de normas productivas y de trabajo, llevadas a cabo en la Alemania de 1920, con las experiencias de Frankfurt sobre normas adaptadas a un nuevo concepto de vivienda,¹¹ tuvieron un impacto mayor. También atribuimos escaso aporte a las influencias que pudieran ejercer los diseños de los talleres vieneses, con sus decoraciones de inspiración geométrica.

Los procedimientos formalistas iniciados en la Bauhaus y teorizados más tarde en la HfG Ulm, en nuestra opinión, se generaron en otro lado.

Lo que quedó desplazado del relato de Pevsner, y que también queda oculto en el texto de Sparke, Torrent y Marin y otros, es el papel de los artistas rusos de principios de siglo y los posteriores revolucionarios en los orígenes de la metodología del diseño.

Nueva hipótesis interpretativa.:

El formalismo ruso como verdadero gestor de las ideas del Movimiento moderno

En nuestra lectura, la forma racional de resolver las demandas funcionales pasó por incluir en el diseño metodologías extraídas de proposiciones lingüísticas de carácter ideológico-políticas de los formalistas rusos en primer lugar, constructivistas, suprematistas, entre otros,^{12,13} quienes, a pesar de sus diferencias, los unía el objetivo de la ruptura con la tradición y la liquidación del lenguaje (tanto escrito como formal) como último reducto de la tradición burguesa. Su afanosa búsqueda de la forma y el sonido puros, la eliminación del significado y de todo referente, a lo que se suma la incorporación de la investigación científica, significa un verdadero momento de quiebre en la historia del diseño, que permitió una verdadera ruptura epistemológica con los antecedentes.

Además de los movimientos antes nombrados, otras corrientes intelectuales de la época coadyuvaban en la construcción de la racionalidad proyectual y del funcionalismo como una cuestión de principios: Peter Behrens en la AEG y en su propio estudio, la lucha contra el ornamento por parte de Adolf Loos, y la experimentación estética de Stijl, la inspiración en una estética de la máquina, el ascetismo de origen teosófico y estoico, la influencia de los pitagóricos, el racionalismo de origen cartesiano, y hasta del protestantismo.

Pero la forma de operar con los significantes puros (bases, aberturas, cerramientos, pilares y techos en la arquitectura, como cuencos, asas, picos, pies, pantallas, o estructuras en los objetos) desmembrados de su nexo gramatical, y vueltos a articular en una nueva construcción sin referentes es un procedimiento originario de la poesía formalista rusa previa a la primera guerra, relevado por Tzvetan Todorov y es también, una corriente reconocida en su articulación

¹⁰ Sparke y otros. (1987) *Diseño, Historia en Imágenes*. Ed. Blume Madrid pp. 80

¹¹ Heskett, John (1985) *Breve Historia del Diseño industrial*. Ediciones del Serbal. Barcelona, pp.83

¹² Heskett, J. (1985) op cit. Valora los aportes de Arvatov, con su concepción del "ingeniero-artista" por un lado y también las de su crítico Tarabukin, firme partidario de la racionalización, movimiento que tenía gran auge en la Unión Soviética y que se veía como un instrumento para revolucionar la vida y el trabajo. Como dirigente de los talleres artísticos del Proletkult moscovita, fundó un "círculo para la organización científica del trabajo" para investigar la "racionalización del trabajo artístico, que hasta el momento se ha desarrollado en condiciones caóticas y bohémias". (citado por Heskett) pp102

¹³ Bernatene, *Ética y estética del funcionalismo*. Publicaciones del Seminario Foindi de formación de investigadores – Fadu –UBA - Programa 2005 En este trabajo se explicitan y fundamentan estas proposiciones teóricas, a partir del relevamiento de los trabajos del historiador Manfredo Tafuri y del lingüista Tzvetan Todorov al respecto.

con el arte y el diseño por Manfredo Tafuri.¹⁴ Hablamos de ruptura epistemológica porque estos nuevos procedimientos van más allá de una cuestión estética de reducción y geometrización de formas para constituir poco a poco una metodología proyectual.

Este quiebre operado en el seno de los cambios revolucionarios rusos, no le quita ningún mérito a la Bauhaus. Simplemente, se trata de comprender las condiciones de posibilidad de un cambio histórico.

En este caso, hay que desplazar la mirada desde Inglaterra y Alemania hacia Rusia para encontrar el contexto intelectual propicio a una reformulación del lenguaje en la poesía y su pasaje de ésta a la metodología proyectual del diseño y la arquitectura. De otro modo, sin la influencia del formalismo ruso, Bauhaus podría haber seguido siendo fiel a la tradición romántica como lo era en sus inicios o podría haberse limitado a unas experimentaciones del campo estético. Difícilmente hubiera hecho el viraje de Itten a Albers, hacia Hannes Meyer y el funcionalismo en general, la reducción del menos es más y la racionalidad de los procesos proyectuales y productivos, bases sobre las que se construyó más tarde la propuesta ulmiana de Maldonado.

Curiosamente el texto que mejor expresa este aporte, es el de los argentinos Aquiles Gay y Lidia Samar, que a pesar de la distante geografía ponen especial foco en estas corrientes rusas, desentrañando su fundamental aporte.

El otro texto que también muestra interés por estos desarrollos es el del mejicano Oscar Salinas Flores, mostrando ambos una especial mirada crítica formada en Latinoamérica.

En contraposición, la interpretación de Torrent y Marin de una influencia del positivismo y del pragmatismo anglosajón en la noción de funcionalismo y de buen diseño a la hora de sistematizar una metodología para la ULM, resulta cuanto menos dudosa. Este marco intelectual nunca fue afín a los principios racionalistas y menos aún a los ideales marxistas de la materialidad y objetividad que interesaban a Maldonado y otros docentes de ULM. Tampoco se puede identificar sin más al pragmatismo anglosajón con el materialismo marxista aunque se intenten establecer relaciones.

3) Tercer Malentendido: Ética. La honestidad como una cuestión metodológica y formal.

Las demandas de eticidad en la formulación de proyectos para la industria, tanto en Bauhaus como en Ulm, fueron entendidas en términos de “honestidad” en el tratamiento de formas (reducidas a su geometría básica), técnicas (seriadas y mecanizadas para un mínimo de elementos) y de materiales (respetados en su naturaleza y sin sufrir distorsiones), dirigidos al cumplimiento correcto de una función. Con esto se buscaba una mayor calidad en las relaciones del usuario con su medio en cualquier latitud, independientemente de su poder adquisitivo y situación cultural.

Esta síntesis de propuestas, comprendidas dentro del corazón del Movimiento Moderno europeo, convirtieron a éste en el paradigma ético del Diseño Industrial a pesar de que, en palabras de Maldonado, en la Bauhaus se hubiera acentuado un cierto carácter formalista o de estilo, que lo volvió reprochable. Podemos no gustar de los resultados o disentir con esta filosofía, y hasta pensar que convertir esta caracterización en un paradigma ético es exagerado, pero aún así, esto no es un problema historiográfico.

Lo que sí representa un problema historiográfico, es presentar el styling norteamericano, como contracara de este paradigma ético-estético que supuestamente significó el Movimiento Moderno europeo y atribuirle sin más los siguientes cargos: someter al diseño a las leyes del mercado, convertirlo en una cosmética para hacer productos más deseables, programar la

¹⁴ Tafuri, M. “ *El socialismo realizado y las crisis de las vanguardias*” en *VVAA Socialismo, ciudad y arquitectura*. URSS 1917-1937 Ed. Alberto Corazón. Madrid 1973. Pág 51 a 54

obsolescencia de los productos para su renovación periódica en lapsos breves, e iniciar la mecánica de la cultura consumista, propiciando la compra compulsiva sujeta a modas y al ritmo del sueño americano.

Mostrar al Movimiento Moderno europeo como “modelo” de una ética anti-consumo y al Styling norteamericano como su contratara, resulta un esquema simplificador y maniqueo que oculta las aspiraciones expansionistas y de acumulación de las economías europeas y distorsionan la lectura de la experiencia norteamericana, impidiendo apreciar verdaderas joyas del diseño industrial de ese país, hechas para durar más de 30 años en buenas condiciones de funcionamiento.

El diseño de heladeras, teléfonos, tractores, locomotoras, ómnibus, lavarropas, etc, fueron denostados sólo porque sus formas no eran geométricas¹⁵ y su racionalidad proyectual se “desviaba” de la racionalidad alemana, desconociendo procedimientos industriales masivos y desarrollos de ergonomía aplicados al diseño de artefactos, en forma contemporánea y hasta previos a Ulm.¹⁶

No se puede negar que de los diseños pioneros en aerodinamismo se llegó a un extensivo abuso de recursos, no sólo estilísticos sino también ambientales. Pero esto no quita mérito a Loewy, Dreyfuss, Bel Geddes, Dorwin Teague o Van Doreen.

¿Cuáles pueden ser las causas para el matenimiento de este relato en términos difíciles de sostener aún cuando se observan las imágenes de productos del styling largamente apreciados por su correcta y duradera función? Muchos textos (Salinas Flores¹⁷, Torrent y Marin¹⁸) incurrn en esta caracterización, incluso a riesgo de caer en contradicción al iniciar una diatriba para después tener que ponderar los inocultables logros.¹⁹

¿A qué se debe la construcción del styling como “enemigo común” a la lógica proyectual de los países del este europeo? Es el contexto de la guerra fría el determinante para entender la virulencia de las opiniones de Maldonado y otros diseñadores cercanos a Ulm, respecto del diseño norteamericano.

Para ellos, el “bussiness” tan caro al espíritu mercantil de los EEUU contaminaba cualquier expresión de diseño, aunque el producto funcionara adecuadamente.

Desde el punto de vista teórico, lo que el Movimiento moderno y críticos posteriores no pudieron resolver airosamente es la dialéctica entre forma y contenido. Pensaron que un camino socialista pasaba por dotar de contenido social a unas formas y se podían encontrar homologías estructurales entre cuestiones formales y sociales. En esta búsqueda, que coincide

¹⁵ Torrent y Marin (2005), titulan dicho capítulo como: *estilismo y aerodinamismo. El auge de al forma impura*.(el subrayado es nuestro)

¹⁶ Heskett, J. (1985) “Henry Dreyfuss publica en 1961 *The measure of man*, donde volcó datos recogidos durante muchos años acerca del cuerpo humano, que contribuyó a definir la ergonomía como herramienta fundamental para el diseñador.” pp. 111

¹⁷ Salinas Flores, O. (1992) titula el capítulo: “El *styling*. El concepto capitalista del diseño Industrial”

¹⁸ Torrent y Marin, (2005) Op. cit Su abordaje de la cuestión entra en contradicción al hacer una gran defensa del Modernismo (español) y de las Arts&Crafts en general, como una parte importante de la Historia del Diseño “por su énfasis en la línea y la tendencia al espectáculo”, “cuyo mérito fue considerar al ornamento como algo integrado en la misma estructura constructiva del objeto” (Campi) Justifican el estilo geométrico de la Bauhaus y no consideran al organicismo finlandes como un estilismo, pues estaba justificado. Pero, al mismo tiempo, en otro capítulo, considera negativamente los productos del styling norteamericano por su tendencia al “estilismo”.

¹⁹ Torrent y Marin, Op cit. () ..se puso de moda “aerodinamizar” electrodomésticos, objetos de oficina y gran cantidad de artilugios e instrumentos, sin que realmente todo ello supusiera una mejora técnica del producto, sino un mero asunto de “maquillaje”. Nos encontramos, en este caso, con una modalidad del diseño industrial que fomenta el aspecto externo de los objetos sin preocuparse por su adecuación funcional.” Pp 257

con otras en el ámbito literario relevadas por Palti²⁰, subyace el presupuesto marxista de que las reproducciones materiales son la base para la vida cultural y que, si se cambian las formas de reproducción material, cambiarán también las ideas de quienes las usen.

En síntesis, pensaban que si se cambiaban las formas, se podía cambiar la sociedad y evitar el consumismo. Este razonamiento, tan afín a Maldonado y el movimiento concretista en Argentina de los años '40, como a su producción en Ulm, se asentaba sobre el falso apotegma de que las formas conllevan contenidos ideológico-políticos, cuando en realidad, si las palabras no pueden estrecharse a una única significación, mucho menos pueden hacerlo las formas con su continua re-significación en los variados contextos culturales e históricos de recepción.²¹

Se pensaba que una perspectiva socialista enfocada al proyecto debía evitar toda caída en ostentaciones, símbolos y devaneos estilísticos. Sin embargo, el desarrollo de las firmas europeas para las cuales los diseñadores de cuño ulmiano trabajaron, no dejaban de ser capitalistas y de perseguir la ganancia a través de sus diseños. En esta polémica subyace la idea de que se trataba de dos lógicas diferentes de desarrollo, uno propiamente capitalista y otro presuntamente socialista, o socialdemócrata, cuando en realidad se trató de una misma lógica, (la búsqueda del beneficio) que operó de modos diversos en las distintas regiones. Hasta aquí puede resultar una cuestión de diferentes ideas políticas aplicables al proyecto y tampoco tendríamos un problema historiográfico.

Nueva hipótesis interpretativa

Redireccionar los debates éticos hacia los proyectos políticos.

Poner la ética y la honestidad como valor del lado de las formas y no del lado de la distribución de las riquezas produce una distorsión en el enfoque de lo producido en el campo del diseño que sí representa un problema historiográfico importante.

Una distorsión que no es inocente y ha tenido consecuencias al distraer por décadas la atención de la cuestión social y referirla tan sólo a unos problemas de metodología proyectual y técnicas productivas.

Fue necesario sacar la ética de los contenidos formales de los productos y de la metodología proyectual del Movimiento Moderno y su aura de tipo "ideal", para redireccionarla hacia los problemas de gestión comunitaria, desarrollo local, participación social en las decisiones técnicas, económicas y políticas, impacto ambiental, en definitiva, hacia la sustentabilidad social y ambiental de lo producido, para desanudar este esquema argumental.

Ese giro ya se ha realizado, la dicotomía entre forma y función se ha superado de hecho, sobre todo por Bürdek (1994), pero se perdieron tres décadas, desde los '70 hasta el 2000 en discusiones estériles (si estilismo o racionalismo, si geométricas u orgánicas, con referencias simbólicas o no). Y se perdieron muchas más a lo largo del siglo XX con la inutilidad de los debates sobre la honestidad o no de la inclusión del ornamento en los proyectos de diseño.

Reconozcamos al styling la belleza que despiertan muchas de sus piezas, devolvamos el mismo estatuto a las formas curvilíneas que a las puras geométricas, reconozcamos el imprescindible aporte simbólico del diseño y si pretendemos honestidad intelectual, pongamos sobre el tablero el debate por los proyectos políticos sobre la distribución de las riquezas y la participación de los usuarios en las decisiones sobre su entorno proyectual.

Con la crisis actual, a la vista está que Europa no siguió un camino distinto de los EEUU.

²⁰ Palti, Op.cit. pp 276

²¹ Warning, Rainer (compilador) (1989) *Estética de la recepción* Ed. Visor Colección La balsa de la medusa España

4) Cuarto malentendido: el Movimiento Moderno como “modelo” y la Posmodernidad como “desviación” del mismo.

Todos los autores nombrados también coinciden en presentar al diseño posmoderno como una variante formalista y reactiva al movimiento moderno, con una ética basada en el individualismo y el hedonismo, carente de ideales libertarios, contraria a los ideales altruistas y emancipatorios de su antecesor modelo. Se muestra como un diseño para sociedades de abundancia, que representan divertimentos burgueses, de los cuales, escasa influencia o conocimiento es rescatable.

Como Elías Palti lo advierte, la perspectiva del “modelo” y la “desviación”, configura una nueva dicotomía como esquema interpretativo histórico.²²

El “Movimiento moderno” no es un concepto unívoco como tampoco lo es el de Posmodernidad. La unicidad y coherencia pretendida por la denominación para describir un lapso histórico no deja ver las diferencias y contradicciones internas en cada periodización.

El Movimiento Moderno no se puede constituir como modelo liberador y emancipatorio sin más, ni la posmodernidad es ese escenario fútil, consumista, vaciado de contenidos y de utopías, propenso al simulacro y la tiranía de la imagen. Ambos esquemas interpretativos debieran desmistificarse. Esta tarea de des-mistificación tanto del modelo como de la desviación ya tiene antecedentes, sin embargo no ha logrado de-construirse y continúa replicándose con la fuerza de las falsas confrontaciones dicotómicas.²³

Nueva hipótesis interpretativa

Más allá de las falsas antinomias

Si presentamos al Movimiento Moderno como basado en la transparencia de los procedimientos, el altruismo de los ideales emancipatorios y la contracción de las formas al cumplimiento de una función, su fundamentación ética se torna inconsistente cuando se observan los siguientes desajustes:

- Promovían procedimientos que al enfatizar el dominio de lo racional dejaban de lado lo sensible y al enfatizar lo material relegaban el tratamiento de la cuestión simbólica.²⁴
- Los intereses sociales eran ponderados desde su versión económica privilegiadamente (como menores costos y por lo tanto mayor accesibilidad social), sin tomar en cuenta tradiciones culturales, símbolos e ideas que no se correspondieran con las ideas de los proyectistas.
- Sólo se fabricaba lo que los intereses empresarios decidían desde su conveniencia.
- Los procedimientos formalistas se justificaban bajo el pretexto de objetivos funcionales.
- El concepto de “buena forma” se proponía como principio hegemónico que relegaba lo diferente al lugar del error.
- Pero sobre todo, es difícil hablar de ética emancipatoria si las formas de organización y racionalización del trabajo no eran distintas de la que el capital dictaba como formas de control y sumisión en todos los mercados.

A modo de espejo, cuando se muestra a la posmodernidad como “desviación” de dicho modelo, no se tienen en cuenta los siguientes argumentos:

- La disminución de las expectativas de progreso técnico y científico en los contextos europeos trajo como resultado feliz, una revalorización de las culturas locales y las tradiciones olvidadas

²² Palti, op.cit. se suma a las anteriores: “tradición-modernidad”, “centro-periferia”, entre otras.

²³ Así, Movimiento Moderno y posmodernidad dejan de ser categorías históricas que remiten a horizontes conceptuales temporalmente localizados, para convertirse en lo que Koselleck llama “contraconceptos asimétricos” uno de los cuales se define por oposición al otro, como su contracara negativa.

²⁴ Para observar esto ver Bonsiepe, G. (1978) *Teoría y práctica del diseño Industrial* Ed. G. Gilli.

Barcelona, Aicher, O (1994) *El mundo como proyecto* GG Méjico. Maldonado, Tomas (1977) *Vanguardia y racionalidad*. GG Barcelona

por un discurso que suponía que todo lo anterior era olvidable en comparación con las ventajas que traía el progreso técnico.

- Una explosión de seguidos desastres ambientales puso a los habitantes de diversos paraísos de cara a los costos no deseados de la creciente industrialización.

- El “glasnost” o sinceramiento de la política de Gorbachov y la caída del muro de Berlín dejaron a la vista las limitaciones del sistema soviético y las represiones del período de Stalin.

- Estos dos últimos acontecimientos fueron leídos en clave de “pérdida de las utopías”, cuando en realidad, se trató de una necesaria desocultación de condiciones pre-existentes no deseables.

- En cuanto al diseño, limitado por el Movimiento Moderno a un discurso único y homogeneizador centrado en los principios ulmianos, a partir de los '60 floreció en cientos de variados “argumentos” y tendencias²⁵, más cercanos a los intereses de los usuarios de todos los días, con sus extrañas creencias y fragmentación de costumbres e intereses, entre los cuales también estaban los intereses del “modelo moderno” pero felizmente como uno más entre muchos posibles.

Asimismo, también hay que destacar que desde los '80 hasta el 2000, en Europa se vive una etapa de bienestar, pero en muchos países no europeos se observan variadas crisis políticas, de gestión, dificultades de democratización, y luchas sociales, que no coinciden con el escenario hedonista y burgués descrito como perfil de la época. Bien entrados los '80 Argentina recién está saliendo de una terrible dictadura que impuso no sólo una mutilación de los ideales perseguidos por fuerzas revolucionarias en los '70, sino también un modelo económico anti-industrializador. Hablar de consumismo en países definitivamente pobres y dependientes o que están saliendo de duras dictaduras suena cuanto menos discordante.

Estos razonamientos nos permiten pensar que ni el Movimiento Moderno puede presentarse como “modelo” ni el Posmodernismo como “desviación”. Ambas corrientes y movimientos deben abordarse con sus contradicciones, sus alcances y limitaciones, sus ideales y sus frustraciones.

Bibliografía

Bürdek, B. (1994) *Diseño*. G. Gili - Barcelona

Campi, Isabel. (2007) *La idea y la materia*. Editorial GG Barcelona

Dormer, Peter. (1993) *El diseño desde 1945*. Ediciones Destino. Barcelona

Foucault, Michel (1969) *La arqueología del saber*. S. XXI ed. 1ª. Edición

Gay, Aquiles y Samar, Lidia (2004) *El diseño industrial en la historia*. Ediciones Tec. Argentina. 2da Ed

Giedion, Sigfried (1978) *La mecanización toma el mando*. G. Gili. Barcelona

Heskett, John (1985) *Breve Historia del Diseño industrial*. Ediciones del Serbal. Barcelona

Koselleck, R. (1993) *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós Barcelona

Löbach, Bernd. (1981) “Diseño Industrial”. G. Gili Barcelona

Maldonado, Tomás, (1993) *El diseño industrial reconsiderado*, G. G. Barcelona, *Vanguardia y racionalidad*. (1997) Ed GG. Barcelona

Palti, Elías J. (2007) *El tiempo de la política*. SXXI Editores, Argentina 2007

Pevsner, Nikolaus, (1963) *Pioneros del diseño Moderno*. Ediciones Infinito. Buenos Aires - *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño* (1968) Colección Comunicación visual Ed. GG España

Salinas Flores, Oscar (1992) *Historia del Diseño Industrial*. Editorial Trillas. Méjico

Schaefer, Herwin, (1970) *The roots of modern design. Functional tradition in the 19th century*. Studio Vista, London

Sparke y otros. - (1987) *Diseño, historia en imágenes* Vos. autores. Ed. Blume Madrid

Torrent, Rosalía y Marín, Joan M. (2005) *Historia del Diseño Industrial*. Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1ª. edición 2005 -

²⁵ Klimovsky, G. *Las desventuras del pensamiento científico*. “Pluralidad de hipótesis en una disciplina garantiza su democratización.”