

EL ABORDAJE DE LA DIMENSIÓN SOCIAL EN EL DISEÑO INDUSTRIAL¹

Julieta Caló

Universidad nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

Resumen

El presente trabajo propone dar cuenta de la importancia de la dimensión social en el campo del Diseño Industrial. El propósito es establecer qué factores sociales e intelectuales influyeron en el abordaje de la disciplina.

El encuadre epistemológico del Diseño Industrial como disciplina proyectual, se establece en el cruce de tres dimensiones: i) Dimensión Social; ii) Dimensión Artístico-Proyectual; y la iii) Dimensión Tecnológica-Productiva.

La dimensión social tomó protagonismo en las diferentes escuelas y vanguardias. Entre ellas: El Constructivismo (1917) y la Escuela de Vkhutemas (1920 a 1930) de la Rusia revolucionaria, la Escuela de la Bauhaus (1919 a 1933) y la Escuela de ULM (1953-1968), de Alemania. Estas cuatro experiencias - entre otras - formaron parte del denominado Movimiento Moderno en el Diseño y las Artes.

En Argentina uno de los protagonistas del Arte Concreto (1946) fue Tomás Maldonado que influenciado por las ideas socialistas, se trasladó a Alemania para ocupar el cargo de director en la Escuela de Diseño de ULM. Allí se dedicó exclusivamente a la pedagogía y a la fundamentación científica del Diseño, asumiendo una postura cercana a la Teoría Crítica. Maldonado es reconocido como uno de los creadores más importantes de la Metodología Proyectual, establecida en ULM primeramente y luego enriquecida en todo el mundo.

En la década de 1980 la metodología de la escuela de ULM comienza a ser cuestionada desde varios frentes, sobre todo desde el diseño italiano.

En términos históricos, es posible analizar cómo el Diseño aborda la dimensión social desde distintas perspectivas. Dicha dimensión toma protagonismo a principios del presente siglo, instalándose nuevos enfoques relacionados a la *Sustentabilidad*, la *Gestión del Diseño Industrial*, el *Diseño para el Desarrollo Local* y el *Diseño Participativo o Social*. Son marcos teóricos que ordenan procesos multidisciplinares, que incluyen nuevos actores priorizando cuestiones relacionadas a la sustentabilidad social y ambiental.

Las construcciones, el uso de estos nuevos enfoques y los resultados que hasta el momento se han obtenido, sólo podrán ser comprendidos si se analizan en términos históricos. Es en el campo de la Historia del Diseño, en el que pueden encontrarse los principales paradigmas de las prácticas y sus interpretaciones.

Abordaje teórico-metodológico

Como se anticipó, uno de los objetivos del presente trabajo es indagar sobre la importancia de los aspectos sociales en la práctica del Diseño Industrial. Para ello se recurre al análisis de las ideas de quienes protagonizaron los primeros planteamientos teóricos en escuelas de Diseño como la Bauhaus (1919-1933) y la Hfg-Ulm (1953-1968). En estas escuelas el acto de diseñar se entendía como un intento de materializar los postulados del *Proyecto Moderno*².

¹ Este trabajo pertenece al Proyecto de Investigación: Perspectivas Historiográficas en Diseño Industrial – B228. Directora: María del Rosario Bernatene.

² “El Proyecto Moderno, por decirlo en pocas palabras, no es otra cosa que el proyecto democrático (...) que parte de la convicción de que una sociedad democrática no es sólo deseable sino también factible (...) puede abrir un proceso de emancipación respecto a los valores y creencias del pasado y contribuir a una transformación de la vida cotidiana de los hombres (...) El Proyecto Moderno desde ya no ha sido realizado (...) como proyecto democrático, como proyecto de una sociedad avanzada, está todavía por realizarse (...)”. (Maldonado, 2004. P:62)

Para comprender cómo fueron entendidos los conceptos ligados a la Dimensión Social, se recurre a la Historia Conceptual (Koselleck, 1993), dado que los conceptos se deben entender en función de quienes los construyen en determinado momento histórico³. Asimismo los conceptos deben ser interpretados políticamente⁴.

El núcleo del planteamiento de Koselleck es una teoría del concepto expresada en términos históricos, actúa como registro de la realidad, quedando consignada la experiencia tanto en sus posibilidades como en sus límites. Esto es posible porque el lenguaje conceptual es un concentrado de muchos contenidos; en él están las huellas de la historia por lo que el historiador ha de interpretar los conceptos y a partir de ahí construir las historias. Este planteamiento le lleva a afirmar que en todo concepto están sedimentados sentidos de épocas distintas. Por eso los conceptos son plurívocos y esto es lo que les permite trascender el contexto y el momento histórico en el que han surgido, posibilitando la elaboración de la Historia Conceptual (Supelano Gross, 2010. P:3).

¿Cómo fueron variando históricamente los conceptos relacionados a la Dimensión Social en el Diseño Industrial?, ¿Qué se entendía por “lo social” y a qué prácticas se las asociaba?, ¿Cómo se fueron modificando las otras dimensiones a las que inscribió epistemológicamente al Diseño?, ¿Qué aspectos políticos e ideológicos involucraban dichos conceptos?

Para responder las preguntas guías es necesario exponer y analizar los planteamientos de los teóricos del Diseño, entre ellos: Moholy Nagy, Maldonado, Aicher, Bonsiepe y Bozzano, entre otros.

Primeras aproximaciones

El Diseño Industrial es entendido, según Gui Bonsiepe⁵, como un tipo de estudio orientado a resolver problemas reales de carácter social, en donde el diseño forma parte de un proceso complejo que incluye múltiples factores relacionados a los cambios tecnológicos, es decir, a las innovaciones y a los aspectos sociales que las posibilitaron. Esta estrecha relación de la tecnología con la sociedad es el medio sobre el cual los diseñadores deben ser reflexivos, es así como se lo entendía en las escuelas autónomas del Diseño como la Bauhaus y la Hfg-Ulm⁶.

³ “Los conceptos al igual que las circunstancias históricas que abarcan, tienen una estructura temporal interior (...). Los conceptos políticos y sociales se convierten en instrumentos de control del movimiento histórico. No son únicamente indicadores, sino también factores de todos los cambios que se han extendido a la sociedad civil desde el siglo XVIII”. (Koselleck, 1993. P: 328)

⁴ “Cuanto más generales sean los conceptos, más partidos pueden servirse de ellos. Se convierten en consignas (...) Así nace una lucha de competencias respecto a la interpretación correcta y el uso correcto de los conceptos. (...)

Los mismos conceptos se pueden distribuir perspectivísticamente. Como conceptos universales ejercen, verdaderamente, una fuerza de ocupación, cualesquiera que sean las experiencias concretas o las expectativas que entren a formar parte de ellos. De esta forma se produce un litigio acerca de la verdadera interpretación política (...)”. (Ibídem P: 331)

⁵ Gui Bonsiepe estudió en la Hfg-Ulm desde 1955 hasta 1959, integrándose como profesor hasta el año 1968 en que la institución comienza a desaparecer.

⁶ La fundación de la HfG Ulm tuvo lugar durante la fase de la reconstrucción de un país, cuya infraestructura había sido destruida por la Segunda Guerra Mundial. Asimismo debe entenderse su fundación como una reacción contra el trauma del nacionalsocialismo. La situación política mundial se caracterizaba por la polarización entre dos bloques ideológicos, el capitalismo y el socialismo.

Las raíces de la escuela de Bauhaus así como de Ulm, se pueden hallar en la cultura de la Modernidad, en la idea de progreso, expresada por el trabajo de ingenieros y en la enseñanza de las escuelas politécnicas.

La importancia de los aspectos sociales en la escuela de Bauhaus

Los diseñadores de la Bauhaus comprendían que el Diseño Industrial era de importancia social porque a través de su práctica era posible la tipificación. En este sentido la estandarización de los productos y sus componentes era vista como una necesidad social.

Tanto Gropius como Moholy-Nagy proponían “sentar las bases objetivas para un trabajo sistemático orientado a la producción en serie” (Moholy-Nagy, 1997. P: 22).

“Lo social” se entendía como una dimensión que el diseño debía abarcar mediante la fabricación en serie de productos que enriquecieran la vida cotidiana, fundamentalmente el entorno del proletariado.

En Bauhaus se le otorgaba al Diseño el rol liberador del hombre, de sus necesidades materiales, mediante la formulación de objetos estandarizados, económicamente accesibles.

“Casas y objetos de uso doméstico corresponden a las necesidades de la masa, su producción es más objeto del raciocinio que del sentimiento” (Gropius citado por Bonsiepe, 1978. P:140). Comenzaba así la racionalización en el diseño, entendida como vehículo para alcanzar una verdadera difusión social del diseño.

El objetivo de la actividad proyectual de la Bauhaus era el de crear productos que poseyeran un alto grado de funcionalidad. El concepto de *función* tuvo en Bauhaus una orientación social: prevalecen “las condiciones de vida y del trabajo” (Moholy-Nagy, citado por Bürdek, 1994. P: 32) y se toma en consideración el problema de “las necesidades de las masas”.

La funcionalidad inducía constantemente a poner en estrecha relación dos aspectos diversos: obtener en el diseño un acuerdo entre las exigencias de la producción industrial (técnica, realización y materias primas) y las condiciones sociales (como por ejemplo, las necesidades de la mayoría de la población y los requerimientos de la planificación social).

La racionalización de la producción industrial originada en la Bauhaus se continuó en la escuela de Ulm.

La Hfg-Ulm y la cuestión social enmarcada en el concepto de “necesidad”

Es importante situar históricamente el contexto social y político alemán que atravesó la Hfg-Ulm: el sistema social de Alemania se encontraba desmembrado por el nazismo, es decir, se hallaba en un proceso de reconstrucción atravesado por el contexto de la Guerra Fría. Asimismo soportaba una fuerte presión de dos potencias mundiales: EEUU y la URSS que culminará dividiendo al país. La intromisión ideológica americana se hizo presente en Alemania durante la década del '60 que coincidía con el proyecto alemán que de no identificarse con algo que fuese parte de su historia reciente.

En ese contexto los protagonistas de la Hfg-Ulm centraron su atención en la relación diseño-sociedad, una relación que no estuvo exenta de contradicciones y de otros componentes como la relación *proyecto y política*, “de todo lo que se vincula entre racionalidad técnica y racionalidad política, y en fin, de la cuestión de la relevancia social del proyectar” (Bonsiepe, 1978. P: 16). El diseño es “inevitablemente político, porque comprende un componente de esperanza: el sueño aunque vago de una sociedad más digna de vivirse. Esta fue una de las tesis irrenunciables de la (hfg) ulm”

(Bonsiepe, 1978. P: 140). La importancia de la Dimensión Social del diseño se abordó como objetivo central del proyectista, y ésta será puesta en juego por profesores de la escuela (Bozzano, 1998, p: 61).

Bozzano plantea que en la de Hfg-Ulm “se pretendía buscar el perfeccionamiento técnico, organizado y planificador en donde el enfoque analítico y la historia ocuparán un lugar importante. Se explicita la necesidad de llenar un vacío existente entre ‘inteligencia y cultura’, de colaborar con la industria creando productos útiles para la sociedad, de asumir un compromiso tendiente a enriquecer la vida cotidiana”. (Bozzano, 1998, p: 11)

Si bien la Escuela de Ulm atravesó distintos períodos, entre los objetivos más estables se encontraba atender a las necesidades reales de la sociedad. Se proponía formar diseñadores conscientes de las implicancias culturales y sociales de sus trabajos, con conocimientos científicos y tecnológicos que atendieran a las “necesidades efectivas” (Bonsiepe, 1978. P: 20).

El concepto de *necesidad*, era entendido como componente subjetivo, necesariamente ligado al concepto correspondiente de *recursos*, entendido como componente social y objetivo. Por consiguiente una necesidad es siempre mediatizada culturalmente y se puede satisfacer sólo de manera mediata. (Bonsiepe, 1978. p: 78). El descubrimiento de una necesidad se registra bajo la situación de falta o privación en un grupo o colectividad. La necesidad está valorada según su compatibilidad con otras necesidades, respecto a otras necesidades y según la disponibilidad de recursos. (Bonsiepe, 1978. p: 151).

Otl Aicher en su obra “*el mundo como proyecto*” recordará que “en Ulm, teníamos que retornar a las cosas, a los asuntos reales, a los productos, a la calle, a los hombres. No se trataba de ninguna extensión del arte a la vida cotidiana, al dominio práctico. Se trataba de un contra-arte, de un trabajo de civilización, de cultura de la civilización”. (Aicher, 1994, p: 83). Desde esta perspectiva, proponía reorientar el carácter de la Escuela, apartándola del campo artístico, idea a la que adherirá Maldonado quien asume la dirección de la Hfg-Ulm en 1964. De esta manera, uno de los elementos epistemológicos del Diseño Industrial, su Dimensión Artístico-Proyectual, comienza a ser cuestionada, se entendía que el Diseño tomaría mayor alcance social, si el mismo se llevaba a la práctica en términos específicamente proyectuales despojado de cualquier elemento artístico.

Maldonado fue un importante motor ideológico en el campo de la teorización del Diseño y creó un neologismo el de “Proyectación”, concepto que significa “*tarea de proyectar para una sociedad proporcionando propuestas que ayuden a generar un mundo más equitativo, más justo, donde los problemas de medio ambiente, de la ecología, etc. se incorporen racional y naturalmente al quehacer proyectual*” (Maldonado, 1997. P: 158). Es sin duda la expresión del pensamiento que adoptaron los protagonistas de la Hfg-Ulm acerca del Diseño y su alcance social, donde el proyecto moderno requería “incorporar una consciencia creciente de los derechos civiles y naturalmente el quehacer proyectual” (Maldonado, 1997).

Con la dirección de Maldonado se asume que la sumatoria de objetos bien diseñados no configuran un entorno mejor, sino que es necesario que en el diseño del entorno los

aspectos físicos y los sociales cooperen íntimamente, donde “el mundo de las cosas sea inseparable del mundo de las personas”⁷.

Para Maldonado desde la Hfg-Ulm, “Se ha de propiciar la formación de un nuevo tipo de proyectista que, en las actuales y difíciles condiciones de la sociedad capitalista, sepa crear objetos concebidos al margen de cualquier oportunismo o profesionalismo. Objetos que unas veces tendrán las exigencias concretas de la vida cotidiana del hombre, pero otras veces estarán destinados a enriquecer su experiencia cultural”⁸.

Mediante los planes de estudio de la Hfg-Ulm se pretendía formar un profesional calificado para actuar en la sociedad y modificarla. En el primer plan de estudio diseñado por Max Bill, se daba especial importancia a La Integración Cultural, comenzando en el Curso Preliminar pero se extendía a cursos y seminarios posteriores. Los objetivos eran: relacionar los problemas de creación con las disciplinas teóricas, promover la conciencia de la *función social* del diseño, fomentar una actitud responsable. (Bozzano 1998, p 26)

“La filosofía didáctica de Ulm defiende un diseño basado en el conocimiento del hombre y de la sociedad” (Nober-Schulz citado por Bozzano, 1998).

Otro de los pilares ideológicos de la Hfg fue el *compromiso*; que se transfirió a la propuesta pedagógica, el futuro diseñador debería asumir la responsabilidad que le compete frente a la sociedad; orientarse en los rasgos de una nueva cultura industrial, rechazando – según sus docentes – el *conformismo burgués*. Y debía conocer el mundo para transformarlo intencionalmente a través del diseño, fundamentado científicamente, tendiente al mejoramiento colectivo, dado que al cambiar el entorno físico del hombre, se transforma la sociedad y su cultura material. (Bozzano, 1998. p: 44). De esta manera, se puede interpretar que el compromiso fundamentalmente se basaba en atender las *necesidades materiales* de la sociedad.

Los compromisos asumidos por Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe se traducen en la crítica y la autocritica a través de sus escritos que trascienden los límites de la Hfg-Ulm. El diseño tiene para ellos un contenido provocador, contiene una vocación de cambio social, que denominarán “la función irritante del diseño”⁹.

Para Maldonado, el diseño industrial “es una fuerza productiva que contribuye a la organización (y por lo tanto a la socialización) de las demás fuerzas productivas con las que entra en contacto” y “emerge como fenómeno social total” Maldonado, 1993. P: 16 y 17. En ese sentido, Bonsiepe señala que el carácter instrumental del diseño industrial es considerado como una *fuerza productiva*, en tanto permite un incremento de la productividad, vinculando al diseño con la estructura material de la sociedad (Bonsiepe, 1978. P: 22).

El diseño, a su vez, es parte de un proceso más amplio de cambio tecnológico, el cual está relacionado directamente con el cambio social. En este contexto, el cambio social implica una transformación en las formas, estructuras, niveles perceptuales, sociales y culturales. Estas estructuras configuran la imagen del mundo occidental, y las reglas del sistema capitalista, que presenta un modelo de relaciones sociales, sostenidas por el aparato industrial. Es esta estrecha relación de la tecnología con la sociedad, la que proporciona el medio en el que se realiza el diseño; entendiéndolo como fenómeno

⁷ T. Maldonado, “Diagnóstico del Diseño”, en Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974, Barcelona. Ed. G. Gili. 1977. P. 203. Citado por Bozzano 1998.

⁸ Tomás Maldonado en “Ulm 1955”, en Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974, Barcelona. Ed. G. Gili. 1977. P. 70. Citado por Bozzano 1998.

⁹ Maldonado y Bonsiepe “Ciencia y Diseño” en Ulm, N° 10/11, mayo de 1964.

social que materializa el proyecto moderno al poner en práctica la innovación tecnológica.

Gui Bonsiepe analiza las variables del diseño industrial, y plantea: “en la versión culturalista predomina la idea acerca del diseño industrial como actividad al servicio de la ‘humanización de la técnica’¹⁰.

El enfoque racional¹¹ de ULM, dio posibilidad, según Bonsiepe a diseñar racionalmente:

“Diseñar racionalmente implica tomar conciencia de las variables y, mantenerlas bajo control y, más aún, significa desarrollar una gran sensibilidad para la percepción de los problemas socialmente relevantes”¹².

La *racionalidad social* de la producción industrial tiene consecuencias sobre el desarrollo de los países, sin embargo esta no es una tarea que el diseño pueda abordar independientemente de otras especialidades. Bonsiepe sostiene la conveniencia de insertar al diseño en equipos interdisciplinarios de trabajo, centrados sobre la investigación de la producción industrial, en vista de la satisfacción de necesidades colectivas.

“De este modo el diseñador puede influir positiva y eficazmente en la tipificación, estandarización racionalización de los productos, contribuir al uso racional de los recursos y cooperar a hacer más soportable el reino de la necesidad” (lo técnico útil económico) y el reino de la libertad (lo estético)¹³.

Aportes posteriores

Una vez terminada “la etapa Hfg-Ulm”, con el cierre de la misma, en 1968, los teóricos del diseño realizaron numerosos aportes para la interpretación de el alcance social de la disciplina. En “*Diseño de la Periferia. Debates y experiencias*” (Bonsiepe, 1985) el diseño es entendido como una actividad tecnológica y social (sociotécnica) que integra una “antropología de la vida cotidiana” que, permanece en un estado de afasia teórica. En Bonsiepe, el discurso ecoambiental se vincula al discurso social y económico, en el sentido de privilegiar el desarrollo sostenible de las comunidades. La industria, y en consecuencia el Diseño Industrial, tiene un rol que cumplir en el modelamiento del ambiente, por lo tanto, se hace necesaria la incorporación de consideraciones ecoambientales en la producción.

En cuanto a los aportes de otros autores respecto de la función social del Diseño, la década de 1970 se vio sacudida por el libro de Victor Papanek “*Diseñar para el Mundo Real*” (1971), en el que se planteaba que el diseño se había convertido en “la herramienta más poderosa con la que el hombre da forma a sus utensilios y ambientes (y, por extensión, a la sociedad y a sí mismo)”. Los planteos de Papanek, son en esencia una extensa crítica al estado ideológico y político del diseño y una llamada a que los diseñadores prestaran más atención a los problemas reales. Papanek es el referente de los actuales enfoques del Diseño para la Sustentabilidad.

En Italia aparecieron los movimientos Radical Design y Anti-Design, al calor de la revolución estudiantil de finales de los 1960. De naturaleza utópica –con grupos como Archizoom, Superstudio y Gruppo Sturm y Studio Alchimia–, dieron lugar a una serie

¹⁰ G. Bonsiepe. “Diseño Industrial, tecnología y subdesarrollo”, en cuadernos Summa-nueva. Año 3, Nº 1. Buenos Aires. 1975

¹¹ desde la actividad proyectual derivada de las matemáticas, las ciencias exactas y de la lógica

¹² Bonsiepe, Gui. “Arabescos de Racionalismo” en Diseño Industrial. Artefacto y proyecto. 1975

¹³ Bonsiepe, Gui. “Diseño Industrial, Funcionalismo y Mundo Dependiente” en Diseño Industrial.

de proyectos con los que se proponían cuestionar la economía, el consumismo y el status quo cultural así como generar otras premisas en las que pudiera basarse el diseño. Entre sus estrategias críticas se encontraron el cultivo del “mal gusto”, el Kitsch, la nostalgia, el estilo popular y el eclecticismo que sirvieron para socavar tanto la estética como la ética asociadas con el Movimiento Moderno y serían el preludeo del postmodernismo en diseño.

Así, pues, durante los años 1970, aparecieron posturas alternativas que cargaron la responsabilidad última a hombros de los diseñadores mientras reivindicaban que el diseño se orientara hacia causas más humanitarias en lugar de a fines puramente comerciales.

Tal como se ha citado a lo largo del texto, las distintas definiciones de los diferentes autores implican, de manera directa o indirecta, el aspecto moral, ético y político del acto de diseñar, en el sentido de toma de decisiones que involucran cambios tecnológicos que repercuten en la estructura social.

Conclusiones

Tanto en Bauhaus como Ulm, la idea de democratización del diseño, hallaba una de sus respuestas en los procesos de tipificación y estandarización de componentes y productos, es decir en el progreso técnico aunque Ulm realizó aportes más abarcativos respecto de otras disciplinas.

Si bien primeramente Ulm se planteó como la continuidad de la Bauhaus, en una segunda instancia las dimensiones de la disciplina se modificaron, en particular se eliminaron los elementos artísticos de los procesos proyectuales dado que se entendía que de esa manera el diseño tendría mayor alcance social.

“Necesidades reales”, “necesidades colectivas”, “necesidades materiales”, “recursos”, “compromiso”, son categorías que contienen aspectos políticos que fueron cambiando a lo largo de la Historia en general y la Historia del Diseño en particular.

Desde su creación, tanto Bauhaus como Hfg-Ulm fueron impulsadas por ideales políticos, siendo importante la búsqueda respuestas eficaces a las necesidades de las mayorías, pero oponiéndose a un modelo “consumista”, asumiendo una conciencia crítica frente a las leyes del mercado.

Las dimensiones del Diseño fueron cuestionadas y reconfiguradas a lo largo de la Historia del Diseño Industrial, desde Bauhaus hasta la actualidad. En Ulm los elementos de carácter artístico eran considerados un impedimento para “democratizar” al Diseño.

Todas estas perspectivas ponen de relieve que el Diseño Industrial tiene fuertes implicaciones éticas y políticas. Puede decirse, además, que en los últimos años, esta disciplina se ha politizado no en el sentido de adscripción a una ideología de partido sino en el de prestar atención a los asuntos que tienen que ver con cuestiones y valores sociales reales, a partir de los debates sobre la idea de “progreso”, en particular a los aspectos referidos a los avances técnicos y a las innovaciones.

Por otro lado actualmente, hay quienes ven al diseñador como un actor fundamental en el cambio social. Algo que, sin embargo, para otros es una percepción poco realista, en la medida en que consideran que el profesional del diseño es sólo una pieza más de un engranaje complejo y mayor.

Varios son los conceptos en la Historia del Diseño Industrial que deben ser analizados desde la Historia Conceptual “compromiso”, “necesidad”, “necesidades colectivas”,

“función social”, “racionalidad social”, “democratización”, “mercado”, “periferia” entre otras categorías que se establecen en el “Proyecto Moderno” y que, según los teóricos del Diseño está todavía por realizarse.

Estos conceptos serán analizados en futuros trabajos desde los aportes de Koselleck, dado que:

“posibilita prestar atención a la definición e historización de los conceptos desde los cuales construimos los discursos interpretativos (...)” (. Aquí es dónde viene a asistirnos la Historia conceptual que permite dar cuenta del origen y contextualización de los conceptos que usamos y la lógica que los articula. Así, se trata de no hacer un uso ingenuo de categorías (...) que usadas cual si fueran perennes, universales y “naturales” velan el trasfondo de un discurso históricamente situado y aparentemente aséptico de conflictos e intereses. (Bernatene et all, 2010)

Bibliografía

- AICHER, O (1994): *El mundo como proyecto*. GG. México.
- BERNATENE et all (2010): *Articulación de marcos teóricos y metodológicos en Historia del Diseño Industrial*. ELADDI – Córdoba. Actas de Congreso.
- BONSIEPE, G. (1978): *Teoría y práctica del Diseño Industrial. Elementos para una Manualística Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BONSIEPE, G. (1985): *El Diseño de la Periferia. Debates y experiencias*. Ediciones Gili S.A. México D.F. 1985.
- BOZZANO, N (1998): *Proyecto, Razón y Esperanza. Escuela Superior de Diseño de Ulm*. Eudeba.
- BÜRDEK, B. (1994): *Historia, Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. GG. Barcelona
- KOSELLECK Reinhart (1993): *Futuro Pasado: Para una Semántica de los Tiempos Históricos*. Paidós, Barcelona.
- MALDONADO, T. (1993): *El Diseño Industrial Reconsiderado*. Gustavo Gili. Barcelona.
- MALDONADO, T. (1997): *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Infinito.
- MALDONADO, T. (2004): *¿Es la Arquitectura un Texto? y otros escritos*. Infinito. Argentina.
- MOHOLY NAGY (1997). *La Nueva Visión*. Infinito. Buenos Aires
- SUPELANO-GROSS, Claudia: *Entre la esperanza y el recuerdo: aproximación a la Filosofía de la Historia de Reinhart Koselleck en El Futuro del pasado. Revista Electrónica de Historia*, N. 1, 2010, pp. 53-64. Salamanca. ISSN 1989-9289.