

Capítulo I

Mitos y zonas oscuras en las narraciones de la historia del diseño industrial

María del Rosario Bernatene

Introducción

Existe 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 historiográfica francesa de Annales (Burke, 1993), una herramienta metodológica fructífera y en nuestro caso, un enfoque inspirador. A su vez, usamos el término *problemático* para referirnos a una construcción histórica cuya pretensión de veracidad y naturalización de sus presupuestos dificulta su cuestionamiento, repitiéndose acriticamente de generación en generación de textos. Tales presupuestos 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 reconsiderar, comienza con un libro pionero de 1963, justamente titulado *Pioneros del Movimiento Moderno*, de Nicholas Pevsner, quien fundara la tradición del diseño moderno y el Estilo Internacional como herederos de la arquitectura y las artes aplicadas del siglo XIX. Este texto sirvió de guía para numerosas versiones futuras de autores de distintos países, incluso no europeos, que replicaron su narración¹⁰. Esa versión 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.

A su vez, los textos que suceden a Pevsner, también parten de una serie de presupuestos posibles de poner en cuestión: la preponderancia del Arts & Crafts y el Art Nouveau en el escenario productivo del siglo XIX y el origen del funcionalismo europeo en la figura de William Morris. Ya en el siglo XX es objetable presentar a la Deutsche Werkbund como una institución orientada a tratar principalmente problemas estético-productivos en lugar de políticos y a la *Güte forme* con la metodología de la HfG Ulm como paradigma ético en el proyecto. Esto a su vez significó presentar al *styling* como la versión perversa de la proyectación y a las tendencias de los '80 y '90 como posmodernas, en el sentido de contracara liberal de las tendencias democratizadoras de lo que se constituyó como modelo del Movimiento Moderno.

Parafraseando a Elías Palti (2007), 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

¹⁰ Pevsner, N. (1963). *Pioneros del diseño Moderno*. De William Morris a Walter Gropius. Buenos Aires Infinito. (La 1ª edición en inglés *Pioneers of modern design* data de 1936). Posteriormente reeditado en 1968 por G. Gili como *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona.

a detectar los núcleos problemáticos alrededor de los cuales se puede desplegar el debate político, sobre el devenir y la actualidad de la formación profesional del diseño.

En tal sentido, se espera que este capítulo pueda favorecer la necesaria lectura crítica y comparativa que demanda tanto el estudio como el armado de la bibliografía de la materia.

Como corpus a analizar se tomarán textos generales de Historia del Diseño Industrial presentes en la mayoría de las bibliografías de las materias de Historia y Teoría, al menos en la formación académica de diseñadores industriales en Argentina. Entendemos por textos de historia *generales* aquellos que se inician comúnmente con la Revolución industrial para realizar luego un recorrido hasta fines de siglo XX, ya sea por décadas, movimientos o autores. Para esta tarea hemos seleccionado cuatro planteos históricos comunes a varios textos de Historia del Diseño Industrial, presentes tanto en Löbach (1981), Heskett (1985), Sparke y otros (1987), Salinas Flores (1992), Torrent y Marin, (2005), Campi (2007). A los efectos de este análisis contamos con la ayuda de textos de los principales referentes teóricos de la disciplina, como Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe, Ezio Manzini, Francesco Morace, Fulvio Carmagnola, Victor Margolín, Beatriz Galán, Verónica Devalle y Alejandro Crispiani, entre otros.

En cuanto al enfoque historiográfico, se han articulado perspectivas metodológicas extraídas de la historia conceptual (Koselleck, 1993, 2004), (Palti, 2007, 2004) (Guilhaumou, 2004), de la historia cultural (Burke, 2000) y la historia arqueológica (Foucault, 1969).

Los apartados tratados a continuación son síntesis de trabajos anteriores –a los que hacen referencia– o merecen un desarrollo posterior, que aquí se preanuncia.

Selección de temas

La selección de nudos problemáticos surge de examinar las consecuencias específicas que estas historias han dejado en la formación académica del diseño en la Argentina del siglo XX y cómo se continúan en la práctica profesional hasta la actualidad. Esto pone en evidencia la influencia de la historia y de la crítica en la constitución disciplinar.

El funcionalismo, la metodología proyectual, el devenir de lo moderno, el debate por las distintas éticas puestas en juego son temas tratados en todo el mundo, con una extensa bibliografía que volvería ociosa toda nueva escritura. Sin embargo, no hay que olvidar que en Latinoamérica –y en especial en la Argentina– estos temas tuvieron un impacto particular, en tanto el vínculo entre los artistas y arquitectos modernos con sus pares europeos fue particularmente estrecho, de colaboración mutua y profundamente teñido de debates ideológicos y políticos. La importante participación del argentino Tomás Maldonado, su discípulo Gui Bonsiepe y otros intelectuales en ambos lados del Atlántico acrecienta el peso de estas cuestiones en los debates cotidianos.

La selección se compone de los siguientes temas:

- La historia del diseño industrial concebida solamente como la historia de bienes de consumo. Arts & Crafts y Art Nouveau como las principales corrientes de diseño del siglo XIX.
- Las corrientes racionalistas y funcionalistas del siglo XIX como antecedentes de las del siglo XX.
- Ética. La honestidad como una cuestión metodológica y formal.
- El Movimiento Moderno como modelo y la Posmodernidad como desviación del mismo.

El primer punto busca cuestionar la clasificación del mundo de objetos destinados al diseño que subyace en las historias de la disciplina tanto como en el ejercicio de la proyectación. Clasificación que continúa hasta nuestros días.

El segundo tema polemiza con un enfoque interpretativo sobre la cuestión funcional, que entiende el desarrollo del funcionalismo realizado por las corrientes de diseño del siglo XX como *continuidad* respecto de sus antecedentes en el siglo XIX. Esta interpretación soslaya el tratamiento político y metodológico de tal cuestión.

En tercer lugar se analiza la construcción de los principales postulados que se realizaron desde el Movimiento Moderno sobre la metodología proyectual y las cuestiones de forma desde una perspectiva ético-política.

Por último, se afrontan los lugares comunes respecto del debate modernidad-posmodernidad que inducen a posicionamientos enfrentados, cual trincheras, que impiden contemplar las múltiples caras de cada alineamiento. Este abordaje teórico corre el riesgo de poner en crisis la propia construcción de las categorías históricas modernidad y posmodernidad.

Primer problema: La historia del diseño industrial concebida solamente como la historia de bienes de consumo

La Revolución industrial significó un brusco cambio de formas de producción, que si bien no se dio inmediatamente y hubo desarrollos que se venían gestando desde finales del medioevo (Kriedte, Medick y Schlumbohm, 1986), motivó una explosión de productos industrializados en el mercado. Muchos de ellos mantenían la ornamentación de los estilos, no eran acordes a las demandas funcionales y carecían de un lenguaje formal propio. Buena parte de estos ejemplares fueron expuestos en la Gran Exposición Internacional de Londres de 1851. Esta presentación motivó 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.¹¹

A nuestro juicio, esta crítica ha sido excesivamente ponderada en la bibliografía de Historia del Diseño Industrial, lo que impidió ver otras producciones europeas de la época –también de carácter técnico– desprovistas de toda ornamentación y muy bien logradas. Estas máquinas e instrumentos despertaron admiración y estupor en su ámbito. Su calidad de diseño era tan o más importante que las herramientas e instrumentos de labranza que se fabricaban en los EEUU, conforme al naciente modelo americano y que también se mostraban en la Exposición del Palacio de Cristal de Londres.

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 aun 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.

Para ejemplificar esto, a continuación se muestran producciones de instrumentos del siglo XVIII y XIX:

¹¹ H. Cole, O. Jones y R. Reagrave, en Giedion (1978) *La mecanización toma el mando*. p. 366.

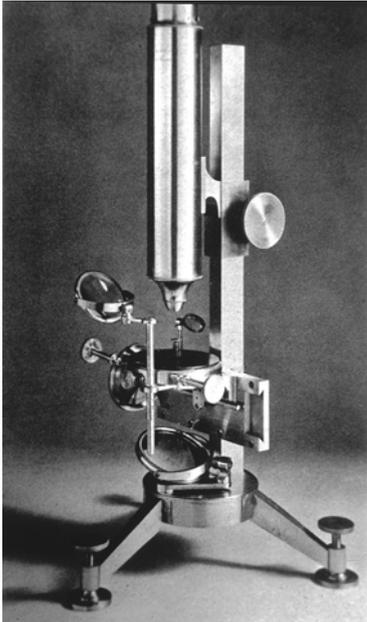


Fig 1. Microscopio Frauenhofer. Munich, 1817¹².

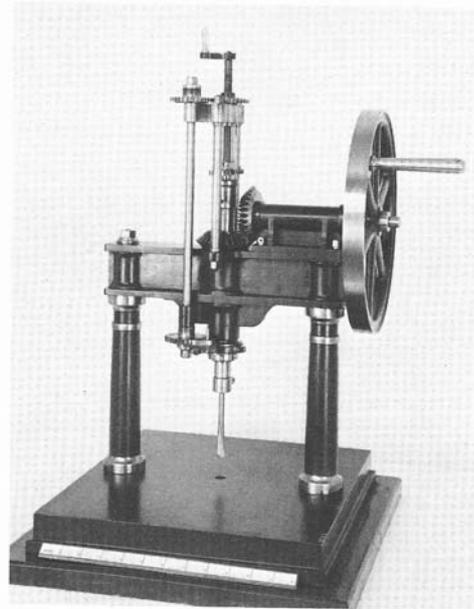


Fig. 2. Agujereadora de banco de J. Nasmyth. Inglaterra, 1840¹³.

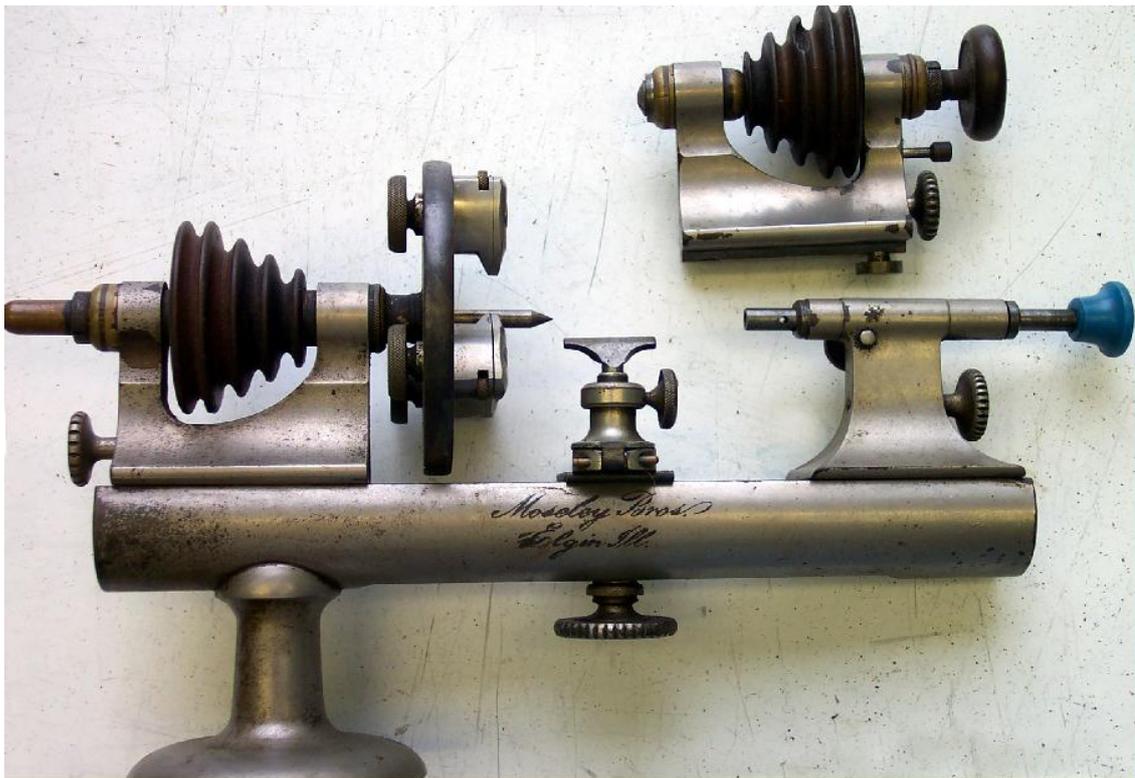


Fig.3 - Moseley Bros. Torno de relojería. Elgin, Illinois. EE.UU. 1880¹⁴.

¹² Fuente: Schaefer, E. 1970.

¹³ Fuente: Schaefer, E. 1970.

¹⁴ Imagen de <<http://www.lathes.co.uk/moseley/>>.

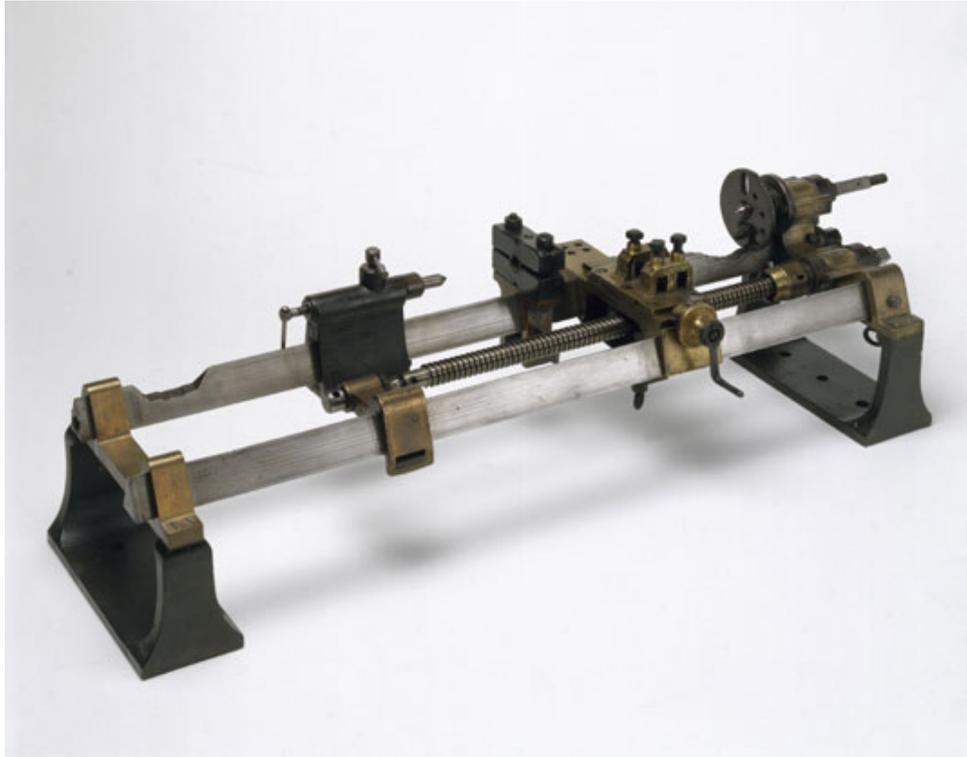


Fig. 4- Henry Maudslay. Torno de roscar de 1800. Inglaterra¹⁵.

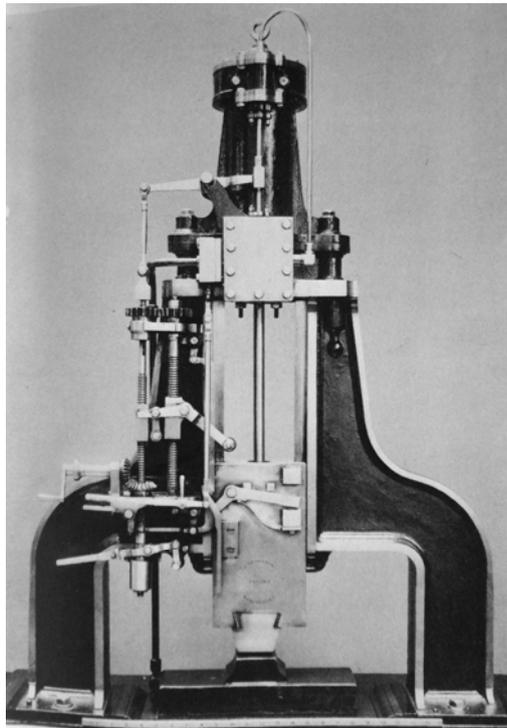


Fig. 5- Modelo del martillo a Vapor de James Nasmyth. Inglaterra, 1839¹⁶.

¹⁵ Este torno se dice que es la primera máquina de taller en la que el ingeniero inglés, Henry Maudslay (1771-1831) combinó un tornillo de avance y poleas cambiables para la fabricación de tornillos (antes se hacían de manera muy basta, uno por uno a mano) normalizados para todo tipo de máquinas. Fuente: Science Museum/Science & Society Picture Library. Imagen 10326593 en <<http://www.sciencemuseum.org.uk/images/i061/10326593.aspx>>.

¹⁶ Fuente: Schaefer, E. 1970.

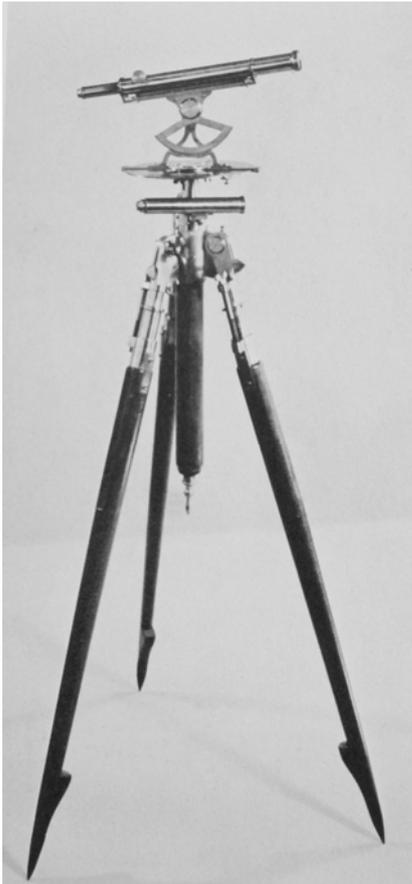


Fig. 6 Teodolito. J.G. Studer -Freiberg en Sajonia. Principios de 1900¹⁷.

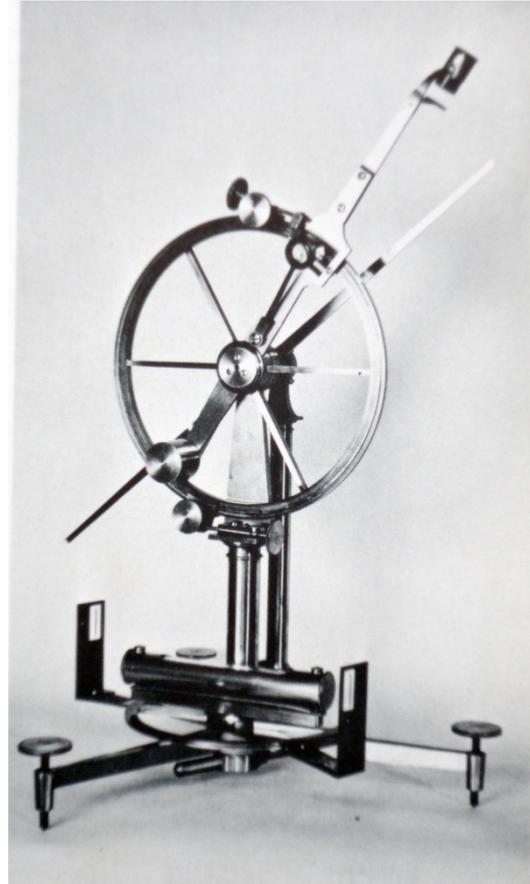


Fig. 7 Inclinómetro. J. Liebherr - circa 1810. Alemania¹⁸.

Retomando el planteo anterior, en toda la bibliografía de historia hay consenso en que Ruskin, Morris y los movimientos Arts & Crafts y Art Nouveau, reaccionaron contra las deplorables condiciones de producción posindustriales, tanto objetuales como sociales, tratando de evitar el carácter despoetizado de la producción técnica. Sin embargo, 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, norteamericana, alemana y francesa, que no han sido ponderados en las versiones “oficiales” de la Historia del diseño.¹⁹ Quizás porque el diseño de bienes de producción (maquinaria, utensilios, herramientas, dispositivos mecánicos y de laboratorio) raramente se consideró por la bibliografía de Historia un producto de diseño, exceptuando contadas experiencias de Tomás Maldonado en ULM y Gui Bonsiepe en Chile.

Nueva hipótesis interpretativa: Los bienes de capital también pertenecen al ámbito del diseño.

Encontramos aquí dos correcciones importantes a plantear:

¹⁷ Fuente: Schaefer, E. 1970.

¹⁸ Fuente: Schaefer, E. 1970.

¹⁹ Esto puede deberse a que, excepto Siegfried 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.

1) A diferencia de la versión de Pevsner (1963 y 1968), Erwin Schaefer²⁰ considera que en el siglo XIX, la producción de diseño utilitario vernacular, sencillo y sin ornamentos, producido industrialmente *era mayoría* respecto de lo producido artesanalmente por el Arts & Crafts. Entre estos elementos encontramos artículos de viaje y para deporte, herramientas, cofres, muebles de uso cotidiano, vajilla, utensilios para la cocina y la vida al aire libre. Schaefer cree que 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". Para encontrarlos, Schaefer tuvo que relevar otro tipo de museos: los de historia de la técnica y los de cultura general.

Coincidentemente con Schaefer, Heath y otros (2000) en su texto *300 Years of industrial design*, relevan y catalogan un extenso historial de utensilios e instrumentos fabricados en los últimos 300 años, despojados de cualquier ornamentación.

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 así en los objetos ni equipamientos artesanales del Arts & Crafts y las derivaciones del Art Nouveau.

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, los muebles de Windsor y otros productos funcionales. Pero no reparan en el diseño de herramientas de trabajo, utensilios de cocina, instrumental de medición, médico, educativo, de transporte y de agricultura. Sobre todo, no muestran las máquinas e instrumentos de Maudslay²¹, Nasmyth²², Withworth y otros ingenieros de su taller-escuela, que representan a nuestro juicio, los grandes momentos de tracción del diseño funcional del siglo XIX, tanto en Inglaterra como en los EE.UU.

Lo curioso además, es que su resolución funcional no se concebía dissociada de la cuestión estética y todos estos ingenieros enfrentaban el diseño de máquinas también como un problema de belleza.

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

²⁰ Schaefer, E. (1970). "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".

²¹ 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 [...]. Sobre todo, él acentuaba "la absoluta reconciliación de la elegancia de la forma con la más simple y escueta utilidad".

El último miembro de la joven generación de constructores de herramientas fue Joseph Withworth (1803-87) entrenado 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 para lograr un plano perfecto y métodos mejorados para medición.

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

²² Schaefer, op.cit. Cuando le preguntaron "cómo llevaría a cabo la combinación de belleza de diseño con la maquinaria" Nasmyth contestó: "Yo mostraría la manera de combinar las formas más 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 más elegante a la vista". (Las cursivas son nuestras)

Esta valoración también estaba presente en los legendarios textos de Samuel Lilley (1967) y Lewis Mumford (1934)²³ que conviene releer. Más tarde, Tomás Maldonado (1977) también la retoma en su texto *Vanguardia y racionalidad*²⁴.

El interés histórico en traer a un primer plano las resoluciones técnicas y funcionales de los inventores e ingenieros del siglo XIX obedece a varias razones. En primer lugar, advertir que el hecho de calificarlas como “ingenieriles” no significa que carezcan de estética. Lo que aun hoy nos resulta complejo –y ninguno de los textos de historia lo desarrolla– es describir los parámetros de belleza sobre los cuales se conformaban estos artefactos (en tanto hechos con arte), al no corresponderse con estilos predeterminados.

Del mismo modo, hablar de *estética de la máquina* requeriría que en los propios textos de historia del diseño los autores se ocupen de describir qué quieren significar con ello.

Al mismo tiempo, esto nos permite poner en duda una concepción proveniente del materialismo histórico que califica sin más como pertenecientes a una estética burguesa todos los desarrollos formales previos al Movimiento Moderno del siglo XX. Desde esta apreciación, la estética de los objetos se cree subsumida o dependiente de los estilos arquitectónicos o artísticos, del gusto desplegado por las clases dominantes y sus parámetros sobre lo bello.

En los múltiples diseños vernaculares y *shakers* relevados por Schaefer, Heath & otros, para la vida cotidiana europea, se muestran sobradamente otras estéticas no subordinadas al gusto imperante. Lo más curioso es la gran cantidad de estos productos, tan importante como la de los productos decorados según los estilos o los objetos realizados por los artesanos del Arts & Crafts y el Art Nouveau, mostrados *centralmente* en los textos de Historia del diseño.²⁵

Esta subordinación a patrones de gusto dominante es menos visible aun en los EEUU donde, según Heskett

no existía una estética unificada aplicable a los artículos de fabricación en serie. En realidad, el sistema americano de fabricación podía satisfacer e incluso alentaba la variedad de gustos y estilos mediante los nuevos métodos de organización comercial y las técnicas de ventas que generó. (1985: 61)

Esto pone en duda atribuir a las estéticas burguesas el carácter hegemónico sobre un supuesto gusto imperante o la intención de controlar a las masas a través del gusto y consumo de objetos.

Finalmente, volviendo al planteo inicial en relación a la disciplina, esta clasificación histórica no hizo más que legitimar el diseño de bienes de uso como ámbito privilegiado del diseño industrial. En nuestra opinión, es necesario clasificar los productos de diseño incluyendo los bie-

²³ Mumford, L. (2006). *Técnicas y Civilización*. Madrid: Alianza Editorial. Mumford, ilustra la máquina de roscar de Maudslay, y comenta que “posiblemente los artistas más 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”.

Lilley, Samuel (1967) *hombres, máquinas e historia*. Artiach editorial, Londres. En este trabajo Lilley da una imagen cabal de la enorme producción de utensilios y máquinas con las que se configuraron -a su entender- las dos revoluciones industriales.

²⁴ Maldonado, T. (1977). Hablando de la segunda etapa del Bauhaus, cuando se pasa a la construcción de normas estéticas basadas en la “pureza formal”, la aplicación de formas geométricas elementales y de la “verdad” de los materiales explica: “al propio tiempo la idea de función -heredera de los grandes ingenieros constructores del s. XIX se convirtió en un factor esencial. Pero esta última, había perdido algo de su claridad originaria: ya no se sabía exactamente a lo que se refería” (las cursivas son nuestras) p. 72

²⁵ Heskett, Op. Cit. “Si se considera el diseño del siglo XIX en su totalidad, resulta evidente que se creó un inmenso número de productos en industrias que rechazaban la polarización entre valores estéticos y utilitarios, procurando más bien conciliar y unificar estos extremos opuestos”. pp 29 Heskett conocía el libro de Schaefer pero no el de Heath que es posterior.

nes de capital *a la par* de los bienes de consumo y para ello hacen falta historias de los diseños de bienes de capital.

Esto haría justicia también a una falta de relatos respecto de las propias prácticas profesionales, las cuales hace mucho conquistaron el ámbito de los bienes de producción pero que no han sido historiadas desde el diseño. Excelente diseño de maquinaria industrial con estéticas futuristas, *styling*, minimalistas, entre otras, con elaborados sistemas comunicacionales y de comando, son un mínimo ejemplo de lo limitado del corpus de diseño elegido para mostrar por los textos de Historia del Diseño.

El diseño de ingeniería vino a hacerse cargo muy tardíamente de esta autolimitación impuesta y es una orientación que a paso lento se va imponiendo en nuestros ámbitos académicos.

Siendo la Argentina un país prioritariamente dependiente de la importación de bienes de capital de origen extranjero esta clasificación histórica es doblemente injustificable.

Segundo problema: Las corrientes racionalistas y funcionalistas del siglo XIX como antecedentes de las del XX

En los textos de la bibliografía analizada, los planteos conceptuales funcionales y las resoluciones utilitarias del siglo XIX, tanto en los EEUU como en Europa, son mostrados como antecedentes de las corrientes racional-funcionalistas del siglo XX. Sin embargo, en nuestra opinión, estos antecedentes no explican la forma de resolver la funcionalidad en la práctica productiva del siglo XX.

En la arquitectura y el diseño alemán de 1900 a 1920, sobre todo en las experiencias de Peter Behrens en la AEG y la Deutsche Werkbund, pueden haber influido tanto los trabajos de Semper²⁶ como los de los ingenieros ingleses antes citados y también los diseños simples y sencillos, relevados por H. Muthesius. Este diplomático alemán había sido enviado a Inglaterra con el fin de estudiar las nuevas formas de producción, para poder competir con ellas en los nuevos mercados.

Sin embargo, en nuestra valoración, las inspiraciones estéticas para resolver la funcionalidad tanto en Bauhaus como en Vhkutemas, no provinieron de Inglaterra, ni se determinaron solamente a partir de los debates en la Werkbund como en general se expone.

Probablemente los *typenmöbel* (muebles-tipo económicos) que se proyectaron en la *Werkstätten* dirigidos por Karl Schmidt, con diseño de Richard Riemerschmid desde 1906 (Sparke y otros, 1987: 80) o la racionalización de normas productivas y de trabajo en la Alemania de 1920, adaptadas a un nuevo concepto de viviendas en Frankfurt (Heskett, 1985: 83) tuvieron un impacto mayor. También es relativo el aporte que pudieran ejercer los diseños de los talleres vieneses, con sus decoraciones de inspiración geométrica.

Los procedimientos de proyectación 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 los textos de Sparke, Torrent y Marin, Bürdek, Campi y otros, es el papel de los artistas rusos de principios de siglo y los posteriores de las décadas del 20 al 30 en los orígenes de la metodología del diseño.

²⁶ 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*. Barcelona: Ed. GG (1994). pp 22.

Nueva hipótesis interpretativa: El formalismo ruso como verdadero gestor de las ideas y la metodología 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 y de la escuela Vkhutemas, entre otros²⁷. A pesar de sus diferencias, a estas vanguardias las unía el objetivo de la ruptura con la tradición academicista de la época zarista y la destrucción del lenguaje (tanto escrito como visual) concebido 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, la idea de “construcción y estructura”, a lo que se suma la incorporación de la investigación científica, significó un momento de *quiebre* en la historia del diseño, que permitió una ruptura epistemológica con los antecedentes. Incluso con los antecedentes de la cuestión funcional. Al punto que podemos diferenciar la tradición funcional como modalidad *utilitaria* en los diseños del siglo XIX, del funcionalismo como corriente posterior a las vanguardias mencionadas y a las escuelas Vkhutemas y Bauhaus en el siglo XX.

Además de los movimientos antes nombrados, otros creadores y corrientes intelectuales de la época coadyuvaron en la construcción de la racionalidad proyectual y el funcionalismo como una cuestión de principios. Entre ellos se cuentan: Peter Behrens en la AEG, la lucha contra el ornamento por parte de Adolf Loos, 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.

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) reducidos a signos 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 mundial. Esta poética operó como inspiración de las demás vanguardias soviéticas, siendo relevada por Tzvetan Todorov (1970) y es también, una corriente reconocida en su articulación con el arte y el diseño por Manfredo Tafuri (1973)²⁸.

Hablamos de *ruptura epistemológica* porque estos nuevos procedimientos formales van más allá de una cuestión estética de reducción y geometrización de partes para constituir poco a poco una metodología proyectual, un método constructivo de la forma, a veces oculto bajo la denominación de funcionalismo.

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.

²⁷ Tafuri, M. (1973). Capítulo “El socialismo realizado y la crisis de las vanguardias” en *Socialismo, ciudad y arquitectura. URSS 1917-1937. La aportación de los arquitectos europeos*. Madrid: Alberto Corazón editor. “No existe ningún análisis serio sobre las vicisitudes de las vanguardias artísticas en la Rusia soviética que pueda prescindir de ligar la historia de estas vanguardias a la de la “escuela formalista”, nacida por la convergencia de dos grupos de investigación lingüístico-literaria de Petersburgo y Moscú.” pp 49.

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 bohemias”. (citado por Heskett) pp102.

²⁸ Bernatene, M. (2005) *Ética y estética del funcionalismo*. Publicaciones del Seminario Foindi de Formación de investigadores. FADU-UBA. En este trabajo se fundamentan estas proposiciones teóricas a partir de los textos de Tafuri y Todorov.

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, el arte y la arquitectura.

De otro modo, sin la influencia del formalismo y constructivismo rusos, Bauhaus podría haber seguido fiel a la tradición romántica y medievalista como lo era en sus inicios o podría haberse limitado a unas experimentaciones del campo estético. Aún en el contexto político de la revolución espartaquista en Alemania, la Bauhaus difícilmente hubiera hecho el cambio de Itten a Albers, de Gropius a Hannes Meyer. Sin los antecedentes de experimentación entre los artistas y escuelas soviéticas con las cuales se tenía estrecho diálogo, difícilmente se hubiera llegado a la reducción del *menos es más* y la racionalidad de los procesos proyectuales y productivos. También estas son las bases sobre las que se construyó más tarde la propuesta de proyectualidad ulmiana de Tomás Maldonado.

Algunos de los textos de Historia del Diseño latinoamericanos que expresan este aporte son: el de los argentinos Aquiles Gay y Lidia Samar (2004) y el mexicano Oscar Salinas Flores (1992), que a pesar de la distante geografía ponen especial foco en estas corrientes rusas, desentrañando su rol fundamental.

Resultan particularmente importantes los trabajos de los brasileros Miguel, J.D. (2006) y Matías I.A.A. y Dos Santos L.N. (2015) mostrando todos ellos una especial mirada crítica formada en Latinoamérica sobre el tema.

En cuanto a investigaciones históricas específicas referidas al vínculo de los intelectuales, arquitectos y artistas rioplatenses y chilenos con miembros de las vanguardias europeas, son de lectura obligatoria los textos de Alejandro Crispiani (2011) y Verónica Devale (2009). Estos estudios rastrean las huellas de uno y otro lado del Atlántico en relación al devenir de las disciplinas proyectuales y los planteos ideológico-políticos que las atravesaban.²⁹

En contraposición, la interpretación de Torrent y Marin (2005) 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 HfG ULM, resulta cuanto menos dudosa. Este marco intelectual –si bien tuvo alguna influencia en la pedagogía soviética de la primera década posterior a la revolución–, 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 la HfG ULM. Tampoco se puede identificar sin más al pragmatismo anglosajón con el materialismo marxista aunque se intenten establecer relaciones. El propio Maldonado así lo reconoce.³⁰

Probablemente la influencia soviética haya quedado relegada a un segundo plano por motivos ideológico-políticos, pero decididamente, es en ese contexto donde se produce un quiebre o discontinuidad (Foucault, 1969) en el tratamiento de la cuestión funcional respecto de su concepción en los teóricos y proyectistas del siglo XIX, que fueron relevados por De Zurko (1970), entre otros.

²⁹ Devale, V. (2009). "Así como hemos determinado el proceso de surgimiento del Diseño (industrial) de la mano de lo que luego se conocerá como Movimiento Moderno, consideramos la aparición del diseño gráfico –como procedimiento autónomo y como dispositivo enunciativo– vinculada al trabajo del constructivismo ruso, la puesta en escena callejera de la publicidad y los afiches. () La clase magistral sobre autonomía y heteronomía de una práctica presente en la gráfica constructiva, no sustentable en criterios esenciales, aunque sí formales, señala de alguna manera el curso del diseño gráfico". Pp 107.

³⁰ Maldonado, T. (1978). *Vanguardia y racionalidad*. "Pese a la sorprendente afinidad de los escritos del joven Marx, del Marx hegeliano, con los del joven hegeliano Dewey, sería demasiado absurdo hablar de un "marxismo pragmatista". Con todo, estas filosofías tienen obviamente algo en común, la elevación de la praxis a criterio de verdad. Pero mientras el pragmatismo identifica praxis con utilidad, el marxismo hace depender el concepto de praxis del concepto de conciencia social. La praxis, para el marxismo, es sólo un momento del proceso del conocimiento humano". pp 96.

La mayor diferencia entre ambas concepciones y lo que explica esta discontinuidad es que la cuestión funcional en el contexto ruso pasa a privilegiar el carácter discursivo antiburgués, más allá de la comodidad o eficacia de las resoluciones operativas, como era en el siglo XIX. Casi se podría decir que incluso se vuelve independiente de ellas. Las funciones operativas propiamente dichas son una excusa para una exploración de nuevos significantes y articulaciones lingüísticas, más allá de cuestiones de uso y de facilidad de construcción (seriabilidad, economía y otras cuestiones técnicas). Esto no le quita mérito a estos nuevos diseños, pero decididamente son ajenos a las anteriores concepciones funcionales del siglo XIX, ya sean inglesas, alemanas u orientalistas, cuya preocupación sobre la adecuada relación entre forma y función no pasaba por un abordaje signico o lingüístico, ni estaba atravesada por la emergencia de una demanda política revolucionaria afín al pensamiento comunista.

En síntesis, la hipótesis aquí expuesta considera que los cambios revolucionarios que se gestaron en la metodología proyectual del siglo XX, encuentran en las teorías y prácticas de las vanguardias rusas su principal impulso y tracción, siendo complementadas y continuadas con los aportes de teóricos de De Stijl, Bauhaus, HfG ULM y de otras latitudes.

Tercer Problema: 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 HfG Ulm, pueden ser resumidas en estos términos: honestidad en el tratamiento de formas (reducidas a su geometría básica y sin ornamentos) y de los materiales (respetados en su naturaleza y sin sufrir distorsiones); economía de recursos y costos con técnicas seriadas y mecanizadas para un mínimo de elementos; cumplimiento correcto de una función. Con esto se buscaba una mayor democratización de los bienes de uso, mayor calidad en las relaciones del usuario con su medio en cualquier latitud, independientemente de su poder adquisitivo y situación cultural. A lo que cabe agregar, en especial desde la HfG Ulm: independientemente de las condiciones capitalistas de los mercados.

Esta síntesis de propuestas, comprendidas dentro del corazón del Movimiento Moderno europeo, convirtió a éste en el paradigma ético del Diseño Industrial. Esta visión es compartida por la mayoría de los autores, a pesar que —en palabras de Maldonado— tanto en la Bauhaus como en la etapa Max Bill de la HfG Ulm, se hubiera acentuado un cierto carácter 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 aun así, esto es un problema de opinión.

Lo que sí representa un problema de construcción histórica es presentar el *styling* norteamericano como contracara de este paradigma ético-estético que supuestamente significó el Movimiento Moderno europeo. Para ello, se le atribuyen al *styling* los siguientes cargos: someter al diseño a las leyes del mercado, convertirlo en una cosmética para hacer productos más deseables, programar la obsolescencia de los productos para su renovación periódica en lapsos breves, e iniciar la dinámica de la cultura consumista que propicia 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 anticapitalista y al *styling* norteamericano como su contratara resulta un esquema simplificador y maniqueo. Esta interpretación soslaya las aspiraciones expansionistas y de acumulación de las economías europeas y distorsiona la lectura de la experiencia norteamericana. Lo que impide

apreciar verdaderas joyas del diseño industrial de ese país, hechas para durar más de 30 años en buenas condiciones de funcionamiento.

El diseño *styling* de heladeras, teléfonos, tractores, locomotoras, ómnibus, lavarropas, entre otros, fueron denostados sólo porque sus formas no eran *puras*³¹ y su racionalidad proyectual se “desviaba” de la racionalidad alemana. Esta descalificación sólo se puede sostener si se desconocen los procedimientos industriales masivos norteamericanos de esos años, con condicionantes técnico-productivas indispensables, como los amplios radios de curvatura en la matricería de carrozados y carcasas. Tampoco se aprecian los desarrollos de ergonomía aplicados al diseño de artefactos en forma contemporánea y hasta previo a Ulm.³²

No se puede negar que de los diseños pioneros en aerodinamismo se llegó a un extensivo abuso de recursos, no solo estilísticos y económicos, sino también ambientales. Pero esto no quita mérito a Raymond Loewy, Henry Dreyfuss, Norman Bel Geddes, Walter Dorwin Teague o Harold Van Doreen, cuyos propósitos en cuanto al buen diseño iban mucho más allá de la forma aerodinámica y hasta desarrollaron investigaciones teóricas.³³

Se olvida además, que en los comienzos de los años 30, EEUU recién entraba en la Gran Depresión, el consumismo era inimaginable dado que apenas se podía consumir lo indispensable y lo que se buscaba prioritariamente era sostener el empleo en la pequeña y mediana industria.

¿Cuáles pueden ser las causas para el mantenimiento 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 (Heskett, Salinas Flores³⁴, Torrent y Marin³⁵) incurrir en esta caracterización negativa, incluso a riesgo de caer en contradicción, al iniciar una diatriba³⁶ para después tener que ponderar los inculcables logros. El propio Tomás Maldonado así lo reconocía.³⁷

¿A qué se debe la construcción del *styling* como enemigo común a la lógica proyectual y a la propuesta ética del Movimiento Moderno de los países del este europeo?

Sabido es que el factor determinante para entender la virulencia de las opiniones de Maldonado y otros diseñadores cercanos a la HfG Ulm respecto del diseño norteamericano, es el contexto de la Guerra Fría. Pero también hay que incluir el carácter de humillación que significaba para los ideales socialistas y comunistas “que la *era Adenauer* alemana se alistara en el neocapitalismo con el apoyo de los Estados Unidos”, como el propio Maldonado lo expre-

³¹ Torrent y Marin. (2005). Titulan dicho capítulo como: *Estilismo y aerodinamismo. El auge de la forma impura*. (el subrayado es nuestro).

³² Heskett, J. (1985). “Henry Dreyfus 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.

³³ Teague, W. (1949). *Design this day. The technique of order in the machine age*. Nueva York: Harcourt, Brace & co.

³⁴ Salinas Flores, O. (1992). Titula el capítulo: “El *styling*. El concepto capitalista del diseño Industrial”.

³⁵ Torrent y Marin, (2005) Op. Cit. Su abordaje de la cuestión entra en contradicción al menos en dos momentos: 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). ¿Por qué no decir lo mismo del *styling*?, podríamos objetar nosotros. Por otro lado, no mide todos los movimientos con el mismo criterio: ¿Por qué considerar negativamente los productos del *styling* norteamericano por su tendencia al “estilismo” y no evaluar con el mismo criterio al estilo geométrico de la Bauhaus y al organicismo finlandés?

³⁶ 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.

³⁷ Maldonado, T. (1978) *Vanguardia y racionalidad*. “En realidad, el problema no era sencillo: los stylists a veces producían objetos a los que tenían que reconocer validez incluso los partidarios del Bauhaus. Algunos stylists como Henry Dreyfuss o W. D. Teague unas veces son *condenados* y otras alabados: sólo en el caso de R. Loewy la *condena* parece ser unánime”. (la cursiva es nuestra)

sa.³⁸ Esta orientación anti-imperialista, con los EEUU como blanco privilegiado, posiblemente partía de una aceptación acrítica de la URSS y una reducción del carácter imperial de otras potencias como Francia e Inglaterra.

Probablemente, también resultara irritante para los docentes de la Escuela de Ulm, la invitación que el gobierno soviético hiciera a Raymond Loewy en 1962 para visitar la URSS como paso preliminar a una serie de viajes posteriores (9 en total hasta 1976) que incluyeron contratos de servicios de diseño y Seminarios (Loewy, 1980).

Para buena parte de la Historia del Diseño, el *bussiness* tan caro al espíritu mercantil de los EEUU, contaminaba cualquier expresión de diseño, aunque el producto fuera sencillo y funcionara adecuadamente por largo tiempo.

Desde las prácticas en Vhikutemas, pasando por las ideas de Walter Benjamin, se pensaba que una perspectiva socialista enfocada al proyecto, en tanto se asentara en una producción seriada y se evitaran ostentaciones, símbolos y devaneos estilísticos, eliminaría de suyo el aura o carácter aristocratizante que los objetos traían de los sistemas religiosos, monárquicos o burgueses que servían para sostener sus estructuras jerárquicas. Se presumía que si se eliminaban estos símbolos de distinción, se contribuiría desde el diseño a construir sociedades más horizontales y anticapitalistas. A esto se sumaba la expectativa en que las fuerzas creadoras de cambio social terminarían por influenciar a los receptores de los productos, haciendo aflorar sus propias energías creativas.

En este sentido, quizás el aspecto teórico más controvertido para los pensadores del Movimiento Moderno fue esta relación entre forma y contenido.

Pensaron que un camino socialista en el diseño pasaba por dotar de contenido social a las formas, bajo el supuesto de que se podían encontrar homologías estructurales entre cuestiones formales y sociales. En esta búsqueda, que coincide con otras en el ámbito literario latinoamericano relevadas por Palti (2007), subyace el presupuesto marxista que las producciones materiales constituyen la base de la vida cultural (entendida como superestructura). Se presumía que, si se cambian las formas de reproducción material, cambiarían también las ideas de quienes las usen. En definitiva, al dotar a los objetos funcionales de un carácter pedagógico se los pensaba como agentes de cambio ideológico y cultural.

Aunque tanto Gui Bonsiepe como Tomás Maldonado lo relativizaran³⁹ esperaban –no sin cierta inocencia– que diseños estrictamente dirigidos a cumplir con su función de uso, disminuirían su carácter como valor de cambio y con ello, las prácticas consumistas y capitalistas.

Sin embargo, pensar que desde la producción y el uso del objeto se puede humanizar el mercado o reformar el consumo, implica descargar sobre las formas una esperanza de cambio social que dichas formas no pueden sostener.

³⁸ Maldonado, T. (1978) *Vanguardia y racionalidad*. Capítulo: "El diseño y las nuevas perspectivas industriales" (1958). Pp.71 "El presente trabajo expresa mejor que cualquier otro publicado aquí, las contradicciones en que me debatía - al igual que todos mis colegas de la Hf G- en aquel primer período de nuestra experiencia en Ulm. Aquel período coincide con la fase más agresiva de la llamada era Adenauer alemana: eran los años en que Alemania, con el apoyo de EEUU, se alistaba en el neocapitalismo."

³⁹ Bonsiepe, G. (1975). *Teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Ed. G. Gili. "Las formas artificiales creadas por el hombre son inevitablemente semantizadas" [...] "lo que es bello y útil depende de los intereses de cada individuo particular cuya posición de clase impregna el contenido de todo lo que entra en su experiencia estética". Pp 42 Maldonado, T. *Vanguardia y racionalidad*. Op cit. Capítulo ULM 1955 "la tesis de Paulsson según la cual el diseño industrial actúa a través del valor de uso y no del valor de cambio [...] resulta indefendible". [...] El paso del productor al consumidor, del valor de cambio a valor de uso es extremadamente complejo. En él, es difícil apreciar las relaciones de causa a efecto".

Este razonamiento, caro a Tomás Maldonado, Bonsiepe y otros docentes post marxistas, se asentaba sobre la hipótesis que las formas conllevan de suyo contenido ideológico-político, idea que ya en los '60 empezaba a ser duramente cuestionada por la semiótica y más aún desde las prácticas de uso. Si los conceptos no pueden estrecharse a una única significación, tampoco pueden hacerlo las formas con su continua re-significación en los variados contextos culturales e históricos de recepción.⁴⁰ En esto hay consenso historiográfico tanto desde la Historia cultural como desde la Historia conceptual.⁴¹

En consonancia con ideas de Elías Palti el significado de las imágenes no puede ser fijado de modo determinado, "no es por que este cambia históricamente, sino a la inversa, cambia históricamente porque no puede fijarse de un modo determinado. Todo intento de fijación de sentido es precario" (2007: 251).

Adicionalmente, en relación al vínculo entre los proyectistas y lo proyectado, o entre los diseñadores y las formas diseñadas bajo el Movimiento Moderno, se produce un doble movimiento. Por un lado, se *des-subjetiviza* a las personas (evitando que transmitan sus emociones al proyecto y esperando que operen objetivamente) y por otro, se dota de subjetividad a las formas, calificándolas de honestas, puras o buenas, pasando virtudes humanas como la honestidad, la pureza o la bondad del lado de las formas.

Esta inversión de roles ha sido motivo de innumerables confusiones y de no pocos rencores. Sobre todo cuando ha fallado la coherencia entre el discurso y los hechos, o entre las buenas intenciones y las indeseadas concreciones.

Gui Bonsiepe pensaba que en la economía capitalista "la estética se remite al consumo" y "toma la escena con objeto de aumentar el estímulo comprador" (Crispiani, 2011) convirtiéndose en sinónimo de capitalismo y comercialización.

En manos de Bonsiepe y su equipo en la República de Chile de Salvador Allende de los años '70, este presupuesto derivó en un diseño sin "intencionalidad estética", que cayó en la paradoja de estar inevitablemente cargado de una estética indistinguible del diseño vernacular, del diseño *shaker*, del diseño de los oficios o el arte povera. Limitados en su calidad visual y simbólica, estos productos no resultaron comparables con el diseño ni las artesanías escandinavas que también estaban hechas sin intencionalidad de espectáculo o de competir en el mercado.

La voluntad de *no parecer* un producto para el mercado capitalista ni ser proyectado bajo esas pautas no significa de suyo que ese mensaje se transmita ni se reciba exitosamente.

Si cada texto promueve un sentido de lectura, según Eco (1999), el sentido de lectura propiciado por la mayoría de los productos de la escuela de Ulm y el de los diseños de Bonsiepe con su equipo en Chile, puede ser interpretado desde otras ópticas: desde la ética protestante – donde el objeto sólo tiene la "función de trabajar"⁴²–, o desde la *carencia o deficiencia*, entendida como falta de calidad simbólica. Carencia que es fácilmente tolerable y hasta loable por

⁴⁰ Warning, R. (compilador) (1989). *Estética de la recepción*. España: Ed. Visor Colección La balsa de la medusa. Ver capítulos de Iser y Jauss.

⁴¹ Burke (2000) explica: "Michael de Certeau ha sustituido el supuesto tradicional de la *recepción pasiva* por el de *adaptación creativa*". En consonancia con la escolástica que concebía que "lo que se recibe se recibe en la forma del receptor" sostiene que "la característica esencial de la transmisión cultural es que aquello que se transmite cambia" por lo que niega la posibilidad de hallar significados fijos en los artefactos culturales. Lo que se recibe, siempre es diferente de lo que se transmite originalmente, porque los receptores, conciente o inconcientemente, interpretan y adaptan las ideas, costumbres, imágenes, etc que se les ofrece". [...] En consonancia con Foucault y Guinzburg, Burke concluye: "Los filtros categoriales que cada persona posee permiten el paso de algunos elementos pero excluyen otros, por lo que los mensajes recibidos son distintos en algunos aspectos de los enviados". pp 246.

⁴² "Para disculparse, por así decirlo democráticamente, de su antigua condición aristocrática de signo puro de prestigio", Baudrillard, J. (1969). "La moral de los objetos. función, signo y lógica de clase" en VVAA. *Los objetos*.

capas medias que tienen su disfrute estético garantizado por otros consumos culturales, desde la música, el cine o la lectura, entre otros.

Lo que estos casos dejan al descubierto es que la *falta* de tratamiento estético no puede presentarse sin más como paradigma ético.

La experiencia demostró que no se halla en la pobreza de medios, calidad visual o símbolos una alternativa viable para resultar anticapitalista. Razones que nos permiten hipotetizar que la pérdida de los ideales y utopías modernos se debe más a las contradicciones internas dentro de estos movimientos que al surgimiento de nuevos y variados enemigos.

Por otro lado, el desarrollo de las firmas europeas para las cuales los diseñadores de cuño ulmiano trabajaron, no dejaban de ser capitalistas y perseguir la ganancia a través de sus diseños. En esta polémica subyace la idea que se trataba de dos lógicas diferentes de desarrollo empresarial, uno propiamente capitalista y otro presuntamente socialista, o socialdemócrata. Sin embargo, las empresas de ambos lados del Atlántico compartían la misma lógica respecto de la búsqueda del beneficio económico, sólo que operó de modos singulares según las distintas regiones. En todos los casos, incluida la firma Braun, se trataba de la producción de mercancías, extracción de plusvalía sobre los operarios y políticas de expansión sobre los mercados.

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.

Es importante rescatar la intención de transformación social que tenían como valor supremo los proyectos modernos en aras de una sociedad nueva y más equitativa.

Pero lo que en verdad representa un problema historiográfico importante es poner la ética y la honestidad como valor, del lado de las formas, las funciones y las metodologías y no de la finalidad política y social de los proyectos y la distribución de las riquezas. Esto genera una distorsión en el enfoque de lo producido en el campo del diseño, la cual no es inocente y ha tenido consecuencias al distraer por décadas la atención de la cuestión social y referirla tan solo a problemas de metodología proyectual, cuestiones de forma y técnicas productivas.

Fue necesario extraer 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 de la producción, impacto ambiental, en definitiva, hacia la sostenibilidad 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, anunciada por Bürdek (1994) y el propio Tomas Maldonado lo ha reconocido⁴³.

⁴³ Maldonado, T. (1978). En *Vanguardia y racionalidad*. "Lo que la industria alemana quería entonces de nuestro instituto no era muy diferente de lo que, cuatro décadas antes, había pretendido del Bauhaus: que contribuyéramos a crear un alibi vagamente cultural para su programa de producción. Nosotros éramos conscientes de ello, pero nos hacíamos la ilusión, y esto se ve claro en este artículo, de que era posible conciliar los intereses de la producción del neocapitalismo naciente con los intereses de los usuarios. Esto más tarde se vio que era un grave error de valoración" Expresado en 1958. pp 71.

La importancia de la gestión político-social fue reconocida y llevada adelante puntualmente en algunos casos desde los años 70 incluso por Bonsiepe en su experiencia en Chile durante el gobierno de Salvador Allende (1971-1973). Pero se perdieron más de tres décadas, desde los '70 hasta entrados los 2000 en discusiones estériles (si estilismo o racionalismo, si formas geométricas u orgánicas, si referencias simbólicas o no). Y se perdieron muchas más a lo largo del siglo XX con la inutilidad de los debates sobre la honestidad de la inclusión del ornamento en los proyectos de diseño.

La hipótesis aquí desarrollada es que presentar al funcionalismo y a la metodología ulmiana con su carácter racionalizador, como modelo de ética prescriptiva de alcance social y democratizador (a diferencia del supuesto consumismo norteamericano propiciado por el *styling*), retrasó y en algunos casos obturó el desarrollo de nuevas teorías progresistas, por consiguiente, la implementación de necesarios cambios sociales en el ejercicio profesional, tanto en el panorama internacional como en Argentina.

A través de la *gestión social del diseño*⁴⁴ nuevas prácticas co-gestivas (Galán, 2011) (Novick, 2008) comenzaron a desarrollarse a fines de los '90 en Latinoamérica, y algunos de sus ejemplos en Argentina son descriptos en los capítulos de Sergio Justianovich y Julieta Caló.

En síntesis, 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, el ejercicio del poder y el control a lo largo de las cadenas de valor y la participación de los usuarios en las decisiones sobre su entorno proyectual y productivo.

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

Cuarto problema: el Movimiento Moderno como *modelo* y la Posmodernidad como *desviación* del mismo

La mayoría de las Historias del Diseño también coinciden en presentar al diseño posmoderno como una variante estilística 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. Se muestra como un diseño para sociedades de abundancia, producto de economías liberales que representan divertimentos burgueses, de los cuales escasa influencia o conocimiento es rescatable.

⁴⁴ 3er. ALADDI Encuentro Latinoamericano de investigadores en Arte y Diseño. Mendoza - 27 al 29 de mayo del 2004 - Bernatene, M. y Ungaro P. *Pensar la pobreza y formas de combatirla. Propuesta interdisciplinaria para la práctica profesional y la Currícula de Diseño Industrial*. "Gestión Social del Diseño entendida como la construcción y fortalecimiento de una interfase entre las Ciencias Sociales y las Áreas proyectuales y productivas, (entre proyectistas, productores y usuarios), cuyo Objeto de estudio es el combate de la pobreza –tanto económica como educativa, habitacional, sanitaria y simbólica– que evalúa desde allí las Políticas productivas, de empleo, los indicadores de calidad a la asistencia de emprendimientos y la condición de sustentabilidad. Un espacio productivo común que permite la articulación interdisciplinaria entre la problemática técnica y la social, que propicia capacidades de innovación (objetual, productiva e institucional) cuyos beneficios se derraman a la población y las ganancias se reparten equitativamente, que promueve la participación de los actores y deja de ver a los usuarios como depositarios de un diseño hecho por expertos".

Como Elías Palti lo advierte, la perspectiva del *modelo* y la *desviación*, configura una nueva dicotomía como esquema interpretativo histórico.⁴⁵ En nuestro caso, al presentar al Movimiento Moderno como modelo para la praxis proyectual, solo puede adquirir interés estudiar al posmodernismo en la expectativa de hallar distorsiones o cómo las ideas se desviaron del ideal presupuesto. Este enfoque reenvía directamente a las categorías bueno-malo, puro-impuro, honesto-deshonesto, valor de uso-valor de cambio, sin matices, contradicciones ni medias tintas dentro de cada universo.

A su vez, la unicidad y coherencia pretendida por la denominación *Modernidad* para describir un lapso histórico abarcativo, que englobaría al Movimiento Moderno del siglo XX y le daría su origen, no es menos problemática, ya que dificulta la observación de las diferencias y contradicciones internas de su periodización. Esto es lo que sucede cuando autores como Jürgen Habermas (1984), Tomás Maldonado (1990), Torrent y Marin (2005) y otros, caracterizan a la racionalidad como aspecto dominante de la Modernidad.

Dentro de la bibliografía del diseño, Tomás Maldonado (1990) en su Apéndice I *De Modernus a Moderno* refiere a Habermas para llegar a dicha caracterización asociando la racionalidad a ideales emancipatorios. Pero incluso allí Maldonado describe las diferencias que el propio Habermas está obligado a hacer para distinguir Modernidad de modernización, ya que esta última sería un intento neoconservador para la globalización de los recursos.

Durante la Modernidad como período (desde siglo XVIII al siglo XX) no se proveyó un solo paradigma sino varios y no se distribuyeron ni se aplicaron por igual en todo el orbe, ni siquiera en un mismo país. Basta pensar en el Romanticismo como corriente artístico-cultural y su amplia difusión en el norte de Europa disputando el protagonismo a las ideas de la racionalidad como construcción dominante ¿Donde anclar el pensamiento de Kierkegårdt, F. Nietzsche y M. Heidegger en esa caracterización de racionalidad? También es difícil explicar en ese período la racionalidad de las dos guerras mundiales y la larga lista de guerras coloniales. Jeffrey Herf (1993) titula *El modernismo reaccionario* a su extensa investigación sobre el desarrollo de la ingeniería en el contexto nazi, calificando al nazismo de irracionalismo, pero dentro del marco moderno.

Varios autores cuestionan esta ficción de unicidad que provee la denominación de Modernidad. Tzvetan Todorov (1999) habla de dos tendencias opuestas coexistiendo en el mismo espacio-tiempo que consensuadamente denominamos Modernidad (racionalismo y pensamiento religioso) y al menos cuatro orientaciones intelectuales y éticas diferentes disputándose, superponiéndose, mezclándose⁴⁶. Elías Palti (2004) objeta la fundamentación que su propio maestro Reinhard Koselleck utiliza para referirse a la Modernidad y Bruno Latour (2013) cuestiona su existencia como categoría histórica, para citar algunos ejemplos.

Los enfoques historiográficos sobre la Modernidad realizados por los historiadores Jacques Le Goff (1997), Reinhard Koselleck (1993), Elías Palti (2007) Burke (2000) aun con diferencias entre sí, tienen un abordaje distinto de la cuestión Moderna del que hacen la sociología y la

⁴⁵ Palti, op.cit . se suma a las anteriores: "tradición-modernidad", "centro-periferia", entre otras.

⁴⁶ Todorov, T. (1999). El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista. Paidós Ibérica Colección Contextos. Estas "familias" serían los conservadores, los individualistas, los científicos y los humanistas y a cada una le correspondería una modalidad política.

filosofía. Desde el campo de la historia se asigna mayor importancia al estudio sobre la *experiencia del tiempo*, que se manifiesta en el discurso y el lenguaje de los distintos grupos sociales y culturales, más allá de las teorías y las ideas de cada momento y lugar. Por lo tanto, no ligamos estrictamente la Modernidad a la racionalidad y al ideal de progreso, sino al régimen de temporalidad, materia prima obligada de la historia como disciplina.

Esta ampliación de la perspectiva permite atender los distintos agrupamientos artísticos, arquitectónicos y de diseño sucedidos durante el período moderno pero que no se encuentran alineados con un enfoque racionalista. En este sentido, René Huyghe (1978) describe al menos dos grandes campos que se disputan el arte y los diseños a partir de la corriente pictórica del Impresionismo a mediados del siglo XIX y que se extienden al siglo XX: los afectivo-expresivos y los racional-funcionalistas. Otros autores consideran que estas dos esferas son consustanciales a la condición humana (Nietzsche, *Origen de la tragedia*), otros retrotraen una distinción similar a la cultura griega (Zatonyi, 1990). Aun así, esta partición bipolar no hace justicia a la variedad de posiciones intermedias y a aquellas expresiones imposibles de clasificar.

Por lo tanto, entender al Movimiento Moderno como producto o resultado de la Modernidad, o de la racionalidad moderna no sólo es un problema epistemológico sino más aun, un problema historiográfico.

En tanto lo que entendemos por Modernidad no es un concepto unívoco no se puede presentar al Movimiento Moderno como representante de una totalidad homogénea y asociada mayoritariamente a la racionalidad. Este es representante de *una parte de los ideales de la Modernidad*, aquellos alineados con los ideales de progreso basado en la razón, los avances técnico-científicos y el poder emancipatorio de las luchas sociales. Estas ideas fueron llevadas a las prácticas del arte, la arquitectura y el diseño sobre todo por las escuelas Vkhutemas, Bauhaus y Ulm en medio de grandes debates. Pero esto no significa que las obras que se hicieron *por fuera* de este ideario no puedan ser catalogadas como buen diseño. Equiparar la noción de *diseño* con el Movimiento Moderno y su vertiente racional es una elección epistemológica posible y muy transitada, pero implica un sesgo restringido, elitista y discriminatorio.

Volviendo al tema de las antinomias, los ideales anteriormente descriptos no alcanzan para constituir al Movimiento Moderno como modelo liberador y emancipatorio sin más, ni la Posmodernidad es ese escenario fútil, consumista y desencantado, vaciado de contenidos y de utopías. Ambos esquemas interpretativos debieran des-mistificarse. Esta tarea desmitificadora, tanto del modelo como de la desviación, ya posee antecedentes; sin embargo, no ha logrado de-construirse y continúa replicándose con la fuerza de las falsas confrontaciones dicotómicas.⁴⁷

⁴⁷ 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.

Nueva hipótesis interpretativa: más allá de las falsas antinomias

Resulta irreprochable la crítica generalizada que se hizo desde los discursos del Movimiento Moderno a la lógica del consumo rápido y superficial. Efectivamente, la versión marketinera de los productos contribuye a la maximización de las ganancias y la acumulación de capital a costa de degradar el entorno cultural y ambiental.

No obstante, si presentamos al Movimiento Moderno como modelo basado en la transparencia de los procedimientos, el altruismo de los ideales emancipatorios y la adaptación de las formas al cumplimiento de una función operativa y educativa, su fundamentación ética se torna inconsistente cuando se observan los siguientes *desajustes o limitaciones*, al menos en su forma de implementación en la Argentina:

- En los ámbitos académicos se promovía –sobre todo a partir de ULM– un modelo epistemológico único basado en una ética deóntica, prescriptiva de lo que “se debe hacer”⁴⁸, que limitaba la emergencia de nuevas prácticas proyectuales y redundaba en procedimientos que no favorecían la convivencia democrática de distintas hipótesis de investigación.
- Se desestimaban tradiciones productivas, culturales o simbólicas del lugar que no se correspondieran con las ideas del equipo de proyecto, aun cuando fueran apreciadas por el colectivo de destino. De esta manera, durante tres décadas, desde 1977 hasta entrados los 2000 en Argentina se desarrollaron programas pedagógicos similares a los de la HfG Ulm, inconsistentes con un contexto de desindustrialización, desestimando el estudio de temas agroindustriales y pequeños emprendimientos que requerían del apoyo del diseño. Este ejemplo muestra un modelo de pedagogía descontextualizado y regido por la imitación de la matriz de origen, situación reconocida por el propio Bonsiepe.⁴⁹
- En la metodología de la proyectación, al enfatizar el dominio de lo racional, se dejaba de lado el tratamiento de la cuestión sensible y al enfatizar la argumentación lógica para evitar el subjetivismo, se relegaba el tratamiento de la cuestión simbólica.⁵⁰ Privilegiar lo inteligible por sobre lo sensible y la norma por sobre el carácter propició una metodología que disocia la personalidad del proyectista, limitando el desarrollo del autoconocimiento y el uso de todas sus facultades.
- Los tratamientos formales debían justificarse a partir de objetivos funcionales. Esta prescripción originaba un sinnúmero de confusiones en la pedagogía de la práctica proyectual, en tanto las inclinaciones personales por estéticas o corrientes diferentes debían enmascarse tras cuidadas argumentaciones, favoreciendo la autocensura, la simulación y la sobreadaptación.
- El tratamiento de la cuestión estético-simbólica fue relegado a un segundo lugar en la pedagogía ulmiana⁵¹, a fin de redireccionar su enfoque hacia las ciencias y la técnica y de esta manera lograr mayor legitimación para las disciplinas de proyecto en el campo

⁴⁸ Maldonado, T. Discurso en la apertura de la HfG ULM: “La escuela de Ulm quiere señalar el camino a seguir para lograr el más alto nivel de creatividad, es decir, indicar cuáles son las formas que merecen ser creadas y cuáles no. Es decir, en su programa, el acento ya no se pone más en lo moderno en general, sino en un tipo determinado de modernidad y de creatividad que destacan el contenido social tanto de una como de otra”.

⁴⁹ Bonsiepe, G. (2008). *Revista de Artes Visuales Ramona N°79*. Capítulo “Sobre la relevancia de la HfG Ulm”. “¿Por qué la HfG Ulm logró el status de modelo, aún cuando este concepto debe ser evitado en virtud de sus connotaciones normativas, eurocéntricas y universalistas?” pp 52.

⁵⁰ Estas perspectivas pueden encontrarse en Bonsiepe, G. (1978). *Teoría y práctica del diseño Industrial*. Barcelona. G. Gilli., Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. México GG. Maldonado, Tomas (1977) *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona GG

⁵¹ Bonsiepe, G. (2008). *Revista de Artes Visuales Ramona*. “Sobre la relevancia de la HfG Ulm”. La HfG Ulm se concentró en la materialidad de los objetos, dejando de lado su dimensión simbólico-comunicativa, o en todo caso no otorgándole el lugar central que adquiriría más tarde” pp 53.

intelectual de la época. Esta decisión tuvo un claro objetivo de inscripción epistemológica, entendible desde una visión de la coyuntura histórica que a la HfG le tocó transitar en la posguerra alemana (tema mayoritariamente desarrollado en el capítulo de Julieta Caló). Pero el tratamiento lateral de la cuestión estética fue justificado con argumentos antiartísticos, produciendo de hecho una discriminación y escisión del campo proyectual del artístico, que tuvo efectos nocivos en la construcción interdisciplinar y por ende en su pedagogía, autolimitándola.

- Los antecedentes del Arte concreto en Argentina, la implementación de la Buena Forma en la primera época de la HfG Ulm y luego la pedagogía orientada hacia lo científico-tecnológico derivó en pretensión hegemónica para evaluar un buen diseño, terminando por relegar lo diferente al lugar del error, sin intención alguna de incluir al usuario común en su comprensión y participación. Se pretendía *educar el gusto común*, pero en realidad, como bien lo describe Bourdieu (1984) “se dirigía a un receptor especialmente dotado, que podía entender de qué se trata la contemplación estética”. El principio de la Buena Forma tanto como las “formas técnicas” provocaban un cisma entre una elite intelectual que podía consumir estos productos y el resto, “quienes comprenden que estos juegos puros surgen de una cierta lógica de producción, que los excluye”⁵². Lo que resultaba en una contradicción con los principios democratizados, previamente enunciados por los propios autores. Nos referimos en especial a Max Bill y Tomás Maldonado, pero este tratamiento tenía antecedentes en Hannes Meyer y el propio Walter Gropius.
- Los convenios comerciales realizados entre la HfG ULM y otras empresas terminaban produciendo lo que los intereses empresarios decidían, desatando evidentes contradicciones, planteadas desde el vamos por los propios estudiantes ulmianos. (Bürdek, 2007)⁵³.
- Pero sobre todo, es difícil hablar de ética emancipatoria si las formas de organización y racionalización del trabajo productivo no eran distintas de las que el capital dictaba como formas de control y sumisión en todos los mercados.

Otras ponderaciones

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 tra-

⁵² Bourdieu, P. (1984). *La distinción*. Capítulo “La disposición estética”. “El arte moderno no es para todos como el romántico, sino que va a una minoría especialmente dotada. [...] Este arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva provoca una oscura conciencia de inferioridad, casi una humillación. [...] Los espectadores populares se cierran a la estética moderna no solo porque no sienten la necesidad de estos juegos puros, (no solo los consideran innecesarios que desde una economía de la escasez es muy importante) sino que sienten que estos juegos estéticos se sostienen en una lógica que se basa en excluirlas, que se vive como mantener a distancia al no iniciado, [...] lo mismo que en la buena educación burguesa donde el impecable formalismo es un llamado de atención contra toda tentación de familiaridad. [...] Como todo gusto, une y separa: une a todos los que tienen condiciones semejantes y los distingue de los demás. La intolerancia estética tiene violencias terribles. La aversión por los estilos de vida diferentes es una de las barreras más fuertes entre las clases. Las luchas de legitimación artística son menos inocentes de lo que parecen ya que toda lucha por el arte apuesta a la imposición de un arte de vivir: la imposición de una manera arbitraria en una manera legítima.”

⁵³ “Sobre todo en sus institutos reinó una comercialización tal, a través de proyectos industriales, que en el caso de algunos profesores ya no era posible hablar de independencia y distancia crítica. [...] A causa de estas implicaciones era imposible encontrar solución alguna que se correspondiera con las reivindicaciones masivas de los entonces estudiantes, en lo referente a la relevancia social que debía caracterizar al diseño y a la autonomía adecuada para la escuela superior”. pp 42.

diciones, antes consideradas sin más como atavismos. Paralelamente, comenzaron a cuestionarse los modelos de “modernización” acríticamente encarados, como imitación de otras realidades.

- Una seguidilla de desastres ambientales puso a los habitantes de diversos paraísos de cara a los costos no deseados de la creciente modernización, que mostró en ellos su costado siniestro.
- El *glasnost* o sinceramiento de la política de Gorbachov en la URSS y la caída del muro de Berlín dejaron a la vista las contradicciones del sistema soviético y permitieron trascender 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 develación de condiciones pre-existentes difíciles de defender.
- Luego que el Movimiento Moderno limitara el ejercicio del diseño a un discurso único y homogeneizador centrado en los principios ulmianos, a partir de los ‘60 se produce un cambio de rumbo y se diversifica en cientos de variados argumentos y tendencias. Estas nuevas expresiones resultaron más cercanas a los intereses de los usuarios de todas latitudes, con sus extrañas creencias y fragmentación de costumbres, entre las cuales también estaban las del modelo moderno, pero felizmente como uno más entre muchos posibles.

En síntesis, en la mayoría de los textos de Historia del Diseño subyace un trasfondo épico en la narración del diseño moderno, que no se condice con sus logros. Se trata de entender aquí cómo los resultados obtenidos minaron los principios tradicionales de legitimidad *desde adentro* del Movimiento Moderno, permitiendo así el tipo de tensiones conceptuales que terminarían por dislocarlo.

Parafraseando a Palti, podemos decir que con la Posmodernidad no se ponen en crisis tanto los postulados fundamentales del Movimiento Moderno como sus dilemas nunca resueltos. Asimismo, es necesario 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, dificultades de democratización, dictaduras y luchas sociales, que no coinciden con el escenario hedonista y burgués descripto como perfil de la época. Bien entrados los ‘80 Argentina recién está saliendo de una terrible dictadura que impuso no solo 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 superando duras dictaduras suena cuanto menos discordante.

A pesar de la brevedad, estas razones nos permiten pensar que ni el Movimiento Moderno puede presentarse como modelo ni el Posmodernismo como desviación. Si queremos continuar con estas nominaciones, ambas corrientes debieran abordarse con sus contradicciones, sus alcances y limitaciones, sus ideales y frustraciones, y, al fin, cuestionarse como construcciones historiográficas, ya que, a pesar de los rasgos generalizados que se describen para caracterizar cada una de ellas (régimen de temporalidad, construcciones lingüísticas e intelectuales) enmascaran las disonancias bajo el manto idealizado de un “espíritu epocal”⁵⁴.

⁵⁴ Dilthey está considerado como el auténtico fundador de la investigación del *espíritu de la época*, a pesar de los antecedentes en Hegel.

Conclusiones

Es necesario evitar dos simplificaciones opuestas: la visión homogénea de la cultura -incapaz de percibir los conflictos y diferencias- y la visión básicamente fragmentaria de la cultura - incapaz de explicar la forma en que todos creamos nuestras mezclas, sincretismos o síntesis individuales o grupales. (Burke, 2000)

En un escenario dominado por las modas como el actual, resulta llamativa la impronta política de la Historia del Diseño Industrial. Más difícil aun es abordarla.

Los principios del Movimiento Moderno dejaron una huella imborrable y absolutamente valorable en el hacer disciplinar del Diseño Industrial. Pero su aceptación callada o acrítica no favoreció el diálogo, pocos se animaban a ello; se suponía que confrontarlos implicaba políticamente un lugar conservador. Del mismo modo, ¿Cómo hablar ponderativamente del *styling* y la Posmodernidad sin ser asociado al liberalismo? ¿Cómo hablar del ejercicio del diseño sin caer en las categorías de bien y mal? Las confrontaciones dicotómicas, más aun cuando son el resultado de simplificaciones, obturan la capacidad de diálogo y de pensamiento, favoreciendo el *statu quo*, la parálisis o el silencio.

Curiosamente, tanto el funcionalismo como las variantes formales de las corrientes de diseño posteriores dieron una salida elegante para no hablar de lo que realmente importaba.

Nos hemos centrado en las falsas contraposiciones por los efectos regresivos que han tenido en la dinámica proyectual, pero es un buen momento para superarlas.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1984). La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.
- Bürdek, B. (1994). Diseño. Barcelona: G. Gili.
- Burke, P. (1993). La revolución historiográfica francesa. Barcelona: Editorial Gedisa.
- (2000). Formas de cultura material. Madrid: Alianza Editorial.
- Campi, I. (2007). La idea y la materia. Barcelona: Editorial GG.
- (2007). Diseño y nostalgia. El consumo de la historia. Barcelona: Santa & Cole.
- (2013). La historia y las teorías historiográficas del diseño. México: Designio.
- Crispiani, A. (2011). Objetos para transformar el mundo: Trayectorias del arte concreto-inventiva. Argentina y Chile, 1940-1970. Universidad Nacional de Quilmes Buenos Aires: Prometeo.
- De Zurko, E. (1970). La teoría del Funcionalismo en la Arquitectura. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Devalle, V. (2009). La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984). Buenos Aires: Paidós.
- Dormer, P. (1993). El diseño desde 1945. Barcelona: Destino.
- Eco, U. (1999). Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. España: Lumen (4a edición).
- Foucault, M. (1969). La arqueología del saber México: Siglo XXI.
- Galán, B. (2011). Diseño, proyecto y desarrollo. Miradas del período 2007-2010 en argentina y Latinoamérica. Buenos Aires: Wolkowicz.
- Gay, A. y Samar, L. (2004) El diseño industrial en la historia. 2a Ed. Argentina Tec.
- Giedion, S. (1978). La mecanización toma el mando. Barcelona: G. Gili.

- Guilhaumou, J. (2004). La historia lingüística de los conceptos: el problema de la intencionalidad. Madrid: Revista AYER N°53.
- Habermas, J. (1981). Moderno, posmoderno e neoconservadurismo. En *Alfabetas*, III: 22
- Heath, A.; Heath, D. y Jensen A. (2000). *300 Years of industrial design*. Nueva York: Watson-Guptill Publications.
- Heskett, J. (1985). *Breve Historia del Diseño industrial*. Barcelona: del Serbal.
- Huyghe, R. y Roudel, J. (1978). *El arte y el mundo moderno*. Barcelona: Planeta.
- Kriedte, Medick y Schlumbohm. (1986). *La industrialización antes de la industrialización*. Barcelona: Crítica.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- (2004). Capítulo “Historia de los conceptos y conceptos de Historia”. Madrid: Revista AYER N° 53.
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Goff, J. (1997). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. España: Paidós.
- Löbach, B. (1981). *Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Loewy, R. (1980). *Diseño industrial*. Barcelona: Blume.
- Maldonado, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1990). *El futuro de la Modernidad*. Madrid: Júcar Universidad.
- (1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Matias, I. A. A., y dos Santos, L. N. (2015). Muito além de uma “Bauhaus Soviética”: O legado de Vkhutemas/Vkhutein (1920-1930). *Cadernos Cemarx*, 1(7). Disponible en <www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cemarx/.../1310>.
- Miguel, J. (2006). *Arte, ensino, utopia e revolução: Os ateliêrs artísticos Vkhutemas/Vkhutein*. São Paulo Tese Doutorado em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Novik, L. (2008) *Nuevas exploraciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Ramona N° 79.
- Palti, E. J. (2004). *Koselleck y la idea de Sattelzeit. Un debate sobre Modernidad y temporalidad*. Madrid: Ayer N° 53.
- (2007). *El tiempo de la política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pevsner, N. (1963). *Pioneros del diseño Moderno*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. Buenos Aires - Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño España Gustavo Gili
- Salinas Flores, O. (1992) *Historia del Diseño Industrial*. México: Trillas.
- Schaefer, H. (1970). *The Roots of Modern Design. Functional tradition in the 19th century*. Londres: London Studio Vista.
- Sparke y otros. (1987). *Diseño, historia en imágenes*. Madrid: Blume.
- Sparke, P. (2004). *Diseño y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Todorov, T. (1999). *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Torrent, R. y Marín, J. M. (2005). *Historia del Diseño Industrial*. Madrid; Manuales Arte Cátedra.
- VVAA (1973). Tafuri, M. "El socialismo realizado y la crisis de las vanguardias" en *Socialismo, ciudad y arquitectura. URSS 1917-1937. La aportación de los arquitectos europeos*. Madrid: Alberto Corazón.
- VVAA. (1969). *Moles, Beaudrillard, Morin, V., Van Lier y otros. Los objetos*. Argentina: Tiempo contemporáneo Serie Comunicaciones.