Capítulo III

Tradiciones y rupturas en la concepción social del diseño.

Vkhutemas, Bauhaus, HfG-Ulm y su difusión en Argentina

Julieta Caló

Introducción

El presente trabajo propone dar cuenta de la importancia de la *dimensión social* en las primeras escuelas de Diseño Industrial. El propósito es establecer qué factores sociales influyeron en el abordaje de la disciplina, ya que el término *social per se* admite diferentes inspiraciones.

El encuadre epistemológico del Diseño Industrial, se establece en el cruce de tres dimensiones: i) Dimensión Social; ii) Dimensión Artístico-Proyectual; y la iii) Dimensión Tecnológica-Productiva⁷⁶.

Los factores sociales, tomaron protagonismo en *el hacer* de diferentes escuelas y vanguardias, entre ellas: el constructivismo y suprematismo rusos (1917) y Vkhutemas (1920 a 1930), las escuelas alemanas de la Bauhaus (1919 a 1933) y HfG-Ulm (1953-1968). Estas experiencias –entre otras– formaron parte del denominado Movimiento Moderno en las Artes y el Diseño. Por otro lado, existieron corrientes contemporáneas como por ejemplo el diseño escandinavo y el *styling* norteamericano (por solo nombrar algunas), con variadas implicancias en cuanto a sus impactos sociales y sus posteriores interpretaciones.

Este trabajo solo se centrará en los aportes de los teóricos de la escuela rusa y de las experiencias alemanas mencionadas anteriormente, por dos razones: i) porque en ellas se intentaban materializar los postulados del *Proyecto Moderno*⁷⁷; y ii) porque en este trabajo estas doctrinas se consideran pioneras en la búsqueda de una triangulación epistemológica donde se invirtieron numerosos esfuerzos en comprender la relación *arte-diseño, técnica y sociedad*. Sus integrantes, la mayor parte de las veces artistas convertidos en diseñadores, prestaron especial interés en entender al diseño y al arte como esferas de un proceso socializador, pero en un movimiento dialéctico de tradiciones y rupturas. En este sentido, aquí se intenta reflexionar de qué manera ese movimiento dialéctico se correspondía con el contexto político e ideológico del momento.

⁷⁶ Bernatene, M. (2005). Reflexiones epistemológicas y perspectivas de renovación académica, científica y cultural para el Diseño Industrial. La Plata: Revista Arte & Investigación N° 5–S. de C. y T. - FBA – UNLP.

⁷⁷ “La modernidad como proyecto de desarrollo de las fuerzas productivas, como proyecto decididamente innovador del medio social y cultural”. (Maldonado, 1989: 259)

“El proyecto moderno era entendido como un proyecto de renovación integral de la sociedad” (Ibídem: 260)

Es importante destacar que en Argentina uno de los protagonistas del Arte Concreto (1946) fue Tomás Maldonado, artista de vanguardia que influenciado por las ideas socialistas, se trasladó hacia Alemania para ocupar el cargo de profesor en la Escuela de ULM. Allí se dedicó exclusivamente a la pedagogía y a la fundamentación científica del Diseño, buscando de esta manera fundar las bases epistemológicas de la disciplina.

Maldonado es reconocido como uno de los creadores más importantes de la Metodología Proyectual, establecida en ULM primeramente y luego enriquecida en todo el mundo⁷⁸.

En la década del 80 los postulados del Movimiento Moderno (en particular los enfoques de la metodología ulmiana) comienzan a ser cuestionados desde varios frentes, primeramente desde el Diseño Italiano y luego por los representantes del Diseño Posmoderno.

En términos históricos, es posible analizar cómo fue abordada la dimensión social del diseño, que vuelve a tomar protagonismo en el siglo XXI. Nuevos enfoques relacionados a la sustentabilidad, la gestión del Diseño Industrial, el diseño para el desarrollo local y el diseño inclusivo, participativo o social ordenan procesos multidisciplinarios e incluyen nuevos actores, priorizando cuestiones relacionadas a la sustentabilidad social y ambiental, desde una mirada local. La construcción, el uso y el resultado de estos nuevos enfoques, podrán ser comprendidos a partir del análisis de distintos conceptos a desarrollar.

Abordaje teórico-metodológico

Como se anticipó, uno de los objetivos del presente capítulo es indagar sobre la importancia de los aspectos sociales en las primeras escuelas de Diseño. Se hará hincapié sobre los abordajes teóricos de escuelas como la Bauhaus (1919-1933), Vkhutemas (1920-1930) y la HfG-Ulm (1953-1968). En segunda instancia, se desarrollarán las posturas críticas de los años 70, y finalmente se mencionarán los enfoques sociales abordados por docentes e investigadores que proponen nuevos objetivos para la disciplina.

Para comprender cómo fueron cambiando 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 histórico⁷⁹. Asimismo los conceptos deben ser interpretados políticamente⁸⁰.

La historia de los conceptos y de los lenguajes favorece la conjunción de perspectivas y escuelas historiográficas, es una práctica integradora, lugar de encuentro entre los que hacen historia política, historia social e historia cultural.

Los conceptos fundamentales son inalterables, en el sentido de que su formulación se mantiene en el tiempo, pero poseen una estructura temporal interna: “cada concepto fundamental contiene varios estratos profundos, procedentes de significados pasados, así como expectativas de futuro distintos”. (Koselleck, 2004)

⁷⁸ Para ampliar ver Maldonado, inventor del discurso proyectual (Bonsiepe, 1999: 144).

⁷⁹ “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: 328)

⁸⁰ “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. [...] de esta forma se produce un litigio acerca de la verdadera interpretación política [...]”. (Ibidem: 331)

En este sentido, lo social no es un contenido neutro sobre el que la forma -literaria o política- viene a sobreimprimirse, sino que acumula capas sedimentadas de atributos y significados dispares a lo largo del tiempo y de los propios enunciadores.

Lo social, aun con su multiplicidad de significados y orientaciones ideológicas, es una terminología actual, muy usada desde la década del 70, que no se puede retrotraer sin más a todo momento histórico previo, ya que se corre el riesgo de caer en anacronismo, al retroproyectar en el pasado las visiones actuales.

Si no se explicita cómo los socialdemócratas, el nacional-socialismo, las democracias burguesas, los anarquistas, los comunistas y socialistas entendían la orientación social del arte (y otras producciones) y las diferencias entre quienes compartían determinado contexto político-ideológico (como por ejemplo las diferencias entre Lenin y Stalin), no se puede comprender por qué había duros conflictos y enfrentamientos políticos entre las escuelas y las autoridades de su momento. Conflictos que provocaron el cierre o la dispersión de las escuelas y el exilio de sus integrantes.

En la actualidad, la Economía social hace un abordaje opuesto al de la Responsabilidad Social Empresaria neoliberal, y ambas difieren a su vez del concepto de *justicia social* justicialista o la *doctrina social* de la Iglesia Católica.

Concepto equívoco si los hay, donde lo que acota o ajusta su significado es el contexto de la enunciación. Tal complejidad, más propia de los estudios de sociología y análisis del discurso, excede el alcance del presente trabajo, pero cabe intentar una aproximación a la historia del uso del término “social” dentro de la historia del diseño, al menos en sus primeros momentos sobresalientes.

Se parte de preguntar: ¿Cómo fueron variando históricamente los conceptos relacionados a la dimensión social en el Diseño Industrial? ¿Qué se entendía por la cuestión social y a qué prácticas se las asociaba en las distintas escuelas? ¿Cómo se fueron modificando las otras dimensiones a las que se inscribió epistemológicamente el Diseño? ¿Qué aspectos proyectuales, políticos e ideológicos involucraban dichos conceptos?

Para responder las preguntas guías es necesario exponer y analizar los planteamientos de los teóricos del Arte y del Diseño, entre ellos: Walter Gropius, Lazlo Moholy Nagy, Kasimir Malevich, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Antoine Pevsner, Wassily Kandinsky, Tomas Maldonado, Otl Aicher, Gui Bonsiepe, Jorge Bozzano y Alejandro Crispiani.

Se parte de la siguiente hipótesis primaria: *los protagonistas cambiaron lo que concebían por “lo social” no solo durante sus trayectorias en las escuelas sino también en sus aportes posteriores a las mismas.*

Para desarrollar la hipótesis primaria se trabajará sobre los casos de Maldonado y Bonsiepe.

Como hipótesis secundarias se plantea que: *en el contexto local los aportes realizados por teóricos como Maldonado y Bonsiepe debieron ser reformulados en función de los contextos políticos, sociales y de producción. El abordaje de “lo social” tomó mayor protagonismo en Argentina en los últimos años, tomándose experiencias que abarcan nuevas formas de entender al Diseño Industrial.*

Estas nuevas experiencias abarcan las producciones de micro emprendimientos, asociaciones de artesanos, cooperativas, etc.; donde los diseñadores-investigadores proponen nuevos objetivos para la disciplina.

Vkhutemas

El Vkhutemas cuyo significado era “Talleres Estatales de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica”, fue creado por V. I. Lenin en 1920, en Moscú, siendo el resultado de la unión de dos Talleres Estatales Libres. En 1927 fue rebautizado (Vchutein)⁸¹ y modificados sus planes de estudios hacia una orientación científico-productivista a diferencia de la anterior, mayormente orientada a la formación de artistas plásticos, arquitectos y artesanos.

Los docentes del Instituto/escuela soviética, buscaban una síntesis entre arte, artesanía e industria. Fue una iniciativa íntegramente pública, y dentro de un marco de replanteo cultural pos-revolucionario y bolchevique en la Rusia de 1917, aunque las teorías revolucionarias sobre el arte y el diseño abstracto se practicaban desde muchos años atrás, cuestionando la enseñanza de las academias del régimen zarista.

Al igual que en el resto de Europa, existía una intención de unificar la enseñanza del arte y de los oficios, como modo de promover una nueva función social: la del artista-productor para la nueva sociedad industrializada⁸². En este sentido, Vkhutemas tenía como objetivo formar artistas para la industria. Nació como una escuela democrática de masas, estableciendo un curso preparatorio que duraba dos años y que sirvió como base para el estudio de disciplinas como pintura, arquitectura y diseño.

El curso preparatorio, cuyos fundadores y organizadores fueron A. Rodchenko, L. Popova, A. Vesnin, N. Ladovshij, estaba estructurado sobre la base de tres disciplinas: i) artística, ii) técnico-científica y iii) socio-humanista.

Vkhutemas se formó bajo la influencia de ideas estéticas ligadas al constructivismo y al productivismo. La formación debía ser técnica y humanística, fundamentada sobre bases científicas⁸³. Se buscaba establecer un nexo entre el arte y la técnica, conciliando la intuición con el pensamiento científico riguroso.

Durante su fase de desarrollo, en la escuela se plantearon controversias teóricas e ideológicas, por un lado los *puristas*, en su mayoría docentes de la Facultad de Pintura, rechazaban en forma categórica todo encargo de diseño para la artesanía o la industria; por otro lado los *aplicados* buscaban revalorizar las artes decorativas; y finalmente los *constructivistas-productivistas* se oponían a las artes decorativas propugnando la integración del arte en el campo de la producción y en la vida cotidiana.

Entre los constructivistas-productivistas se encontraban Rodchenko y Popova, que junto a Tatlin y El Lissitzki son considerados como los primeros diseñadores industriales soviéticos. Estos docentes trataron de subordinar todo el Vkhutemas a los intereses de un nuevo tipo de formación, vinculada con el Diseño Industrial. Rodchenko fue responsable durante muchos años de la Facultad de Producción Industrial, mientras que Popova fue docente en las áreas de la madera y cerámica. (Gay y Samar, 2007: 122)

Vkhutemas orientó su actividad al diseño de productos compuestos de elementos unificados, estandarizados e intercambiables, para permitir una gran cantidad de aplicaciones. Concentró la producción en una limitada variedad de artefactos; anticipándose así a las exigencias de estandarización propias de la industria moderna.

⁸¹ Aunque la mayor parte la bibliografía continúa usando la primera denominación.

⁸² “El artista-constructor tenía que reunir en una sola persona y en grado casi sobrehumano las aptitudes profesionales del artista dotado y del experto director tecnológico. Este ideal sólo podía ser el producto de un aprendizaje profesional totalmente nuevo”. (Lodder, 1988: 109)

⁸³ Zadova, L. Un contributo alla storia del Vchutemas. Milano Revista Casabella, N° 435, Aprile 1978. Citado por Gay A. y Samar L. (2007: 121)

En 1923 se crea la Asociación de Nuevos Arquitectos (ASNOVA). Tres años más tarde aparecerá la única publicación relacionada con el grupo⁸⁴, el libro *Las noticias de la ASNOVA*, en el que se hace gala de un cierto formalismo ajeno al contexto político y social. Uno de los miembros del grupo, El Lissitzki, fue un artista de repercusión internacional, que organizó diversas exposiciones en Alemania y ayudó a estrechar las relaciones con Occidente. Fue además alumno de Malevich y autor del libro *La Reconstrucción de la Arquitectura en la URSS*, en el que se aborda la temática arquitectónica del momento: clubes de obreros, viviendas, fábricas y ciudades.

Una propuesta novedosa fue la de la casa-comuna, uno de los principales temas de concursos⁸⁵ entre 1925 y 1932 (El Lissitzky, 1930: 35). En este tipo de propuesta se encuentran numerosos puntos de convergencia con los arquitectos más progresistas de occidente, los cuales, preocupados por situar la arquitectura al nivel de la técnica más adelantada, combaten la casa como producto artesanal y abogan por una clara industrialización.

En relación a la orientación social de lo producido en la escuela, tanto en las artes, en la técnica, la arquitectura y el diseño; las teorías desarrolladas se diferenciaban claramente de las experiencias pasadas, presentes y futuras de otros países europeos, aún cuando muchas estéticas como la del cubismo y el futurismo fueran compartidas e influenciadas mutuamente. La vanguardia artístico-social no estaba simplemente interesada en formas innovadoras. Se intentaba que las formas devinieran significantes de un nuevo *espíritu*. La ambición de los *artistas-diseñadores* revolucionarios consistía en crear un nuevo rol social para el arte, uno que hiciera al artista un partícipe significativo en la organización y construcción de la vida social⁸⁶.

Para los artistas y diseñadores de Vkhutemas, aun cuando diferían sobre el papel del creador en la sociedad; el arte y la técnica eran entendidos como herramientas de cambio, como propuestas de un lenguaje no burgués, como fenómeno de masas, contrapuesto al individualismo elitista, unidos en un ideario u objetivo común, con propiedad colectiva de los medios de producción (sin propiedad privada) y focalizada esencialmente en los problemas de la clase obrera y el campesinado. Como lo expresara Tatlin, “[...] solo la organización de las masas puede impulsar el nuevo arte, por eso las obras plásticas de la revolución deben brotar del espíritu del colectivismo” (citado por Gay y Samar, 2007: 114).

Donde el término *masa* reemplaza prácticamente al abstracto y genérico de *sociedad*, con su supuesta neutralidad. A diferencia de sociedad, en el entorno revolucionario de la Rusia de 1920, masas se oponía a *élites* y a todo entorno selecto. El marxismo las concebía como actores revolucionarios, que a través de levantamientos armados, cambiarían las condiciones de poder, en camino hacia una sociedad sin clases (comunismo). En la concepción del término “masas” en este contexto, *lo que predomina es el proletariado y los trabajadores del campo*, de allí el símbolo de la hoz y el martillo⁸⁷, diferenciándose de los pequeños grupos de conspiradores clandestinos, que en nombre de la clase obrera actuaban individualmente. No significaba solamente gran conjunto de gente que por su número pudiera definir la marcha de los acontecimientos políticos y decidir sobre su destino, sino que iba mucho más allá. Esta interpretación

⁸⁴ Los principales miembros del grupo fueron Lissitzki, Ladovski, Dokuchayev y Melnikov.

⁸⁵ El concurso del Soviet de Moscú para un proyecto de casa-comuna es de 1925. En 1927 se llevó a cabo un concurso de ideas organizado por la asociación OSA (Sindicato de Arquitectos Contemporáneos) sobre la casa-comuna con ocho proyectos presentados por los propios miembros de OSA, en los que aparecían tres tipologías de circulación: horizontal, vertical y mixta. Los elementos de uso colectivo se integran en todos los proyectos a las células de habitación (Kopp, 1974: 180).

⁸⁶ Para una exploración filosófica de cómo el arte puede vincularse al cambio social, véase Gordon Graham – Arts and Politics – British Journal of Aesthetics 18, N°3 (Summer, 1978: 228-36)

⁸⁷ El símbolo adoptado por la Tercera Internacional Comunista fue la hoz (llevada por una mujer campesina en el monumento que Vladimir Tatlin diseña) y el martillo (denotando la actividad industrial, con ejemplo en los metalúrgico, sindicato que los bolcheviques desarrollaron y controlaron). El portador es un hombre joven en ropa de trabajo (mameluco), que camina un paso delante de la campesina.

también difiere de entender políticamente *masa* como grupo social indiferenciado, amorfo o moldeable, como la concibieran los fascismos, tanto alemán como italiano.

Otro de los conceptos cuyo significado ha cambiado es el de *pueblo*, desde su origen en latín (*populus*) como en español, el término supone a la vez *poblado* y *población*. Más adelante en la historia, *pueblo* devino en el sustantivo diferencial entre los nobles, clases sociales acomodadas y el resto de las personas en un entorno geográfico dado, con relativa prescindencia del tipo de actividad socio-económica que cumplieran los individuos de ese colectivo.

Ahora bien, si la política declarada de Stalin se manifestaba en los mismos términos, concibiendo al arte como un arma en la lucha de clases contra el capitalismo y en la formación de una conciencia social ¿Por qué se disgrega Vkhutemas? ¿Qué ideas entran en conflicto forzando la migración o persecución de algunos artistas?

Su Realismo Socialista⁸⁸ como estilo y como método, impuso un fin intelectual y dogmático al arte. La producción quedó en manos de los ingenieros que, despojados de toda orientación estética, dejaron una herencia en el diseño muy por debajo de los logros de los demás países.⁸⁹ Su rechazo del arte abstracto puede responder a una incompreensión de su contenido por parte de las masas, de las cuales Stalin necesitaba su confianza y seguimiento para consolidar la cohesión de la Unión Soviética bajo un poder central. Según su concepción, una clara comunicación con las masas requería de la representación de la realidad, del naturalismo y de la figuración.

Más aun en un país acosado por varios ejércitos extranjeros y que una década más tarde iba a enfrentarse con el nazismo, en cuya empresa dejara alrededor de nueve millones de soldados muertos. Pero ¿Era tan solo una cuestión comunicativa de un líder totalitario con sus soldados? Las posibles respuestas son muchas, complejas e implican profundos debates políticos y estético-sociales, tratados en una extensa bibliografía, pero, en cuanto toca al tema aquí tratado, sí se puede advertir el desfase entre la representación de la sociedad que tenían algunos artistas y diseñadores del Vkhutemas y la que tenían los teóricos stalinistas, aun dentro de un enfoque socialista. Para los primeros las masas eran parte de una construcción libre de una sociedad revolucionaria, basada en un “hombre nuevo”. En cambio, para los segundos, debían ser militantes del productivismo y soldados fieles de una causa, que debían encolumnarse tras una bandera y unas consignas comunistas y no podían ser distraídos con experimentaciones artístico-productivas vanguardistas, que corrían el riesgo de derivarse en devaneos místicos o idealistas.

Bauhaus

Quizás me equivoco, pero me parece imposible, en la tensa atmósfera política e ideológica de la Alemania de los últimos años 20, seguir hablando de “contenido social” sin definir ese contenido social en un marco político concreto. (Tomas Maldonado, 1977. Carta a Walter Gropius. *Vanguardia y racionalidad*. Pág. 159)

⁸⁸ Read, H. (1970). *Arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones 92. Read cita a Karl Radek, crítico ruso, exponiendo sus ideas en el 1º Congreso de la Unión General de Escritores Soviéticos, 1934: “Realismo significa el dar un retrato no solamente de la decadencia del capitalismo y el estado enfermizo de su cultura, sino también del nacimiento de la clase, la fuerza, capaz de crear una sociedad y cultura nuevas. [...] Realismo socialista significa no sólo conocer la realidad tal como es, sino cómo se mueve, y ésta se mueve hacia el socialismo, hacia la victoria del proletariado internacional. Y una obra de un artista realista socialista es la que muestra adónde conduce el conflicto de las contradicciones que él ha visto en la vida y ha reflejado en su obra [...]”.

⁸⁹ Arvatov, B. *Arte y producción. El programa del productivismo*. Ed. Comunicación N° 25 Madrid citado por Salinas Flores, Oscar. (1992) *Historia del diseño industrial*. Ed Trillas México.

El nombre *Bauhaus* deviene de "cofradía de artesanos de construcciones catedralicias"⁹⁰, comúnmente traducido como "casa de construcción". Nació en el año 1919 en el entonces estado libre Sajonia-Weimar, Alemania, con Walter Gropius como principal responsable.

Del mismo modo que en Vkhutemas, de una extensa lista de autores y temas sobre la historia de esta escuela, muchos de ellos con diferentes posturas y enfoques (Hans M. Wingler, Magdalena Droste, Giulio C. Argan, Detlef Noack, Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe, René Huyghe, entre otros), se seleccionarán sólo los aspectos que hacen a esta investigación.

En un principio, Gropius convocó a representantes de la pintura abstracta y cubista para conformar el cuerpo docente. Entre ellos se encontraban Wassily Kandisky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Georg Muche y László Moholy-Nagy, en una composición "multicolor" como él mismo gustaba definirla, en referencia a la diversidad de ideas.

Según G. C. Argan (1957) y Pevsner (1968), en sus orígenes, Gropius impregnó a la escuela del espíritu y de los principios del movimiento *Arts and Crafts* inglés. Pero los antecedentes que D. Noack (1978) describe del propio romanticismo alemán en el contexto del nacimiento de la escuela vuelven innecesaria la influencia de este movimiento inglés. Aunque el romanticismo cultural alemán era constantemente jaqueado por las extremas luchas revolucionarias de la propia República de Weimar. Gropius planteaba la recuperación de la artesanía medieval, donde el artesanado era la expresión de un programa social que se condecía con las condiciones económicas y la cultura alemana de la época, que perseguía además una finalidad antiacadémica oponiéndose al criterio del arte por el arte.

En el primer manifiesto de la Bauhaus de 1919, Gropius promueve amalgamar a las diferentes disciplinas artísticas: "El fin de toda actividad creadora es la construcción [...]. Todos nosotros arquitectos, escultores, pintores, tenemos que volver al artesanado. Porque no existe un arte de profesión. No existe diferencia sustancial entre artista y artesano [...]. Fomentemos pues una nueva corporación artesanal sin esa división de clase"⁹¹.

Y en los objetivos del programa de estudios, sitúa en la cúspide a la arquitectura. La enseñanza, basada en el primer manifiesto, promovía la integración de arte y artesanía, con el objeto de satisfacer las necesidades sociales mediante el trabajo en los talleres reproduciendo la estructura de los oficios artesanales. Tendencias espirituales y materiales armonizaban en mutua colaboración, "para verdaderamente realizar *un ethos colectivo* y dar forma a las ideas y sentimientos que representan un elemento de cohesión en un organismo social" (Argan, 1957).

No obstante, Gui Bonsiepe aclara que la noción de "artesanía" era entendida por Gropius "como una actitud ética frente al trabajo, responsabilidad, cuidado de la ejecución del detalle, búsqueda de calidad"⁹².

Más tarde, hacia 1922 se produce una reorientación general de la Bauhaus hacia la racionalización de los procesos y los tipos, la simplificación de la forma de los objetos y la reducción a sus elementos geométricos, revalorizando la función, dejando atrás el período romántico y la tradición del artesanado, entendida por el marxismo como grupo conservador destinado a desaparecer. Este viraje fue producido por el propio Gropius, resumido en su lema *Arte y Técnica, una nueva unidad*, expresado en una conferencia de 1923, pensamiento que enmarcaba su

⁹⁰ Noack, D. M. (1978). Bauhaus: preliminares, objetivos, métodos y consecuencias. Instituto Goethe Argentina: Revista Summarios N°17. "Incluso el nombre Bauhaus se deriva de las logias medievales de las cofradías artesanales, responsables en su tiempo de las construcciones catedralicias". (1978: 6)

⁹¹ Gropius. (1971: 193-194)

⁹² Bonsiepe, G. (1978) "Apuntes sobre un mito". En Revista Summarios Bauhaus. N° 17. Buenos Aires. "Sin estas connotaciones, la programática del primer Bauhaus Weimariano hubiera tenido un carácter francamente regresivo, anti-industrial".

nuevo programa. Estas motivaciones se vieron influenciadas por los movimientos De Stijl y constructivistas que sostenían la idea de superar al artista individual, al arte elitista y promover cambios sociales a partir del arte y del diseño.

Para Gropius lo importante no era el objeto de diseño en sí mismo, sino influir en “la estructura de los acontecimientos de la vida” a través de la creación de “sistemas funcionales”⁹³.

En esta segunda fase se estudió teórica y prácticamente el concepto de *función*, que tuvo siempre una orientación social, donde prevalecían las condiciones de vida y del trabajo, y se tomaba en consideración el problema de las necesidades de las masas. (Moholy-Nagy, citado por Bürdek, 1994: 32)

Se relegan de esta manera, las experimentaciones artísticas, y se le da mayor importancia a las tareas creativas aplicadas. En esta segunda etapa, los diseñadores de la Bauhaus comprendían que el diseño para la industria era fundamentalmente de carácter 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: 22).

“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: 140). Comenzaba así la racionalización en el diseño, entendida como vehículo para alcanzar una verdadera difusión social.

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).

En palabras de Argan (1957) “el tecnicismo de Gropius puede, en rigor, interpretarse como una *no-política*, en el sentido de que trata de resolver, o más directamente, evitar en la clara funcionalidad social todo contraste ideológico”, pero “a los ojos de la burguesía alemana el funcionalismo tenía un claro significado político”⁹⁴, que anticipó “al ‘socialista’ Gropius la condena nazi”.

Debido a violentos ataques de la prensa, Walter Gropius renuncia en 1928 y propone como director a Hannes Meyer, cuyo compromiso político comunista entendía *lo social* como lo contrario a todo esteticismo y basado sólo en criterios de tipificación y estandarización. Así Hannes Meyer, tomó el cargo de director del departamento de arquitectura desde 1927. Meyer enfocó la escuela hacia un “funcionalismo técnico-productivista” en contraste con el “funcionalismo técnico-formalista” de la época Gropius (Gay y Samar, 1994: 104). Para ello, reformó los planes de estudio, aumentando los contenidos científicos, mediante disciplinas como sociología, psicología y biología. Aunque incorporó talleres de fotografía y plástica, relegó el sentido artístico y la importancia de la función estética. Ante estos cambios, varios profesores abandonaron la escuela, entre ellos Klee y Moholy-Nagy (Bürdek, 1994: 33).

⁹³ Haus, A. (2000: 19) “La Bauhaus y su marco histórico”, en Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (comp.), Bauhaus, Könnemann, Madrid.

⁹⁴ Gropius se dirige a los cuadros, más que a la masa. Trata de sustraer la clase dirigente y productora a un decaimiento creciente, de volver a conducir a sus deberes sociales, de reorganizar técnicamente la producción, de crear las efectivas y objetivas condiciones de progreso de la vida social. El exige que la autoridad de la clase dirigente no derive más de la posición de los capitales y de los medios de producción, sino de la capacidad de producir en el modo mejor (Argan, 1957: 217). Se trata, según Argan, de un tecnicismo no-político, en el sentido de no ideológico, aunque con una evidente virtualidad política.

En la fase de desintegración, de 1928 a 1933, la complicada situación política con el ascenso del nacionalsocialismo, influía en las discusiones sobre la orientación académica de la Bauhaus. Las posiciones se polarizaron y cuando Meyer apoyó a los estudiantes comunistas, que denunciaban el peligro nazi, crecieron los conflictos y tuvo que renunciar. Finalmente decidió marcharse a la Unión Soviética, junto a doce estudiantes, para canalizar sus ideales mediante la docencia y la práctica profesional de la planeación urbana y la arquitectura⁹⁵.

Para sustituir a Meyer, el alcalde de Dessau y Gropius designaron a Mies van de Rohe. Ante el conflicto, el nuevo director tomó duras medidas: expulsó a varios estudiantes comunistas, reformó la orientación de la escuela para quitarle peso a la tarea colectiva y concibió una escuela tradicional de arquitectura. Mies van de Rohe dejó atrás las preocupaciones sociales y científicas, y se centró en los aspectos funcionales y estéticos; por ello, en lugar de hablar de “construcción”, que podía asociarse a los ideales del constructivismo colectivista soviético, decía “arte de la construcción”. Para él la arquitectura era “arte, análisis del espacio, la proporción y el material” (Droste, 1990: 216). Estos conceptos fueron el eje de la enseñanza de la arquitectura en su período al frente de la Bauhaus.

Los nacionalsocialistas cerraron la Bauhaus de Dessau en 1932. La escuela se terminó de disolver en Berlín en 1933. Los ideales de transformación social de la Bauhaus estuvieron siempre en conflicto, entre abordajes socialdemócratas, socialistas y comunistas. Aunque para el nazismo estas diferencias eran irrelevantes, su análisis es lo que permite entender los principales cambios en su programa y su dirección, sobre todo las importantes diferencias entre Walter Gropius y su sucesor Hannes Meyer, no fácilmente inteligibles, sobre todo cuando ambos compartían la *racionalidad* como sistema y hasta similares principios de construcción arquitectónica.

Para entender las diferencias entre Gropius y Meyer nada mejor que recurrir a Tomás Maldonado (1974), quien advierte sobre el riesgo de establecer una dialéctica falsa entre un Bauhaus de Gropius y uno de Meyer. Para ello publica un intercambio epistolar con Walter Gropius⁹⁶ sobre el tema, donde él mismo explica con claridad sus diferencias. En palabras del propio Gropius, “mis intereses apenas si rozaban el plano social” (Maldonado, 1974: 159).

La orientación más definida de Gropius estaba puesta al servicio de *un equilibrio*, entre las distintas orientaciones de los docentes y alumnos de la escuela y entre las distintas fuerzas de la sociedad, en un momento de extremada convulsión política. En tal sentido, su práctica era más afín a las ideas de la socialdemocracia de su época, que concebían al sistema parlamentario como representación de los trabajadores en las democracias burguesas, donde lo popular o lo social era entendido como masa de potenciales votantes, que podían cambiar sus condiciones de vida a través del cambio de leyes.

Hannes Meyer por su parte ha despertado apasionados debates sobre su figura y su obra, se lo ha acusado –injustamente según Maldonado– de politizar radicalmente la Bauhaus. En tal caso, tal radicalización iba más allá de un debate sobre el marxismo, consistía en entender la cuestión social como dictadura del proletariado, en el sentido propiciado por el socialismo soviético y el plan quinquenal de Stalin. Hablando de Hannes Meyer, Maldonado así lo aclara:

⁹⁵ Más tarde, en 1939, se establecería en México para seguir desarrollando la disciplina; así, fundó y dirigió el Instituto de Urbanismo y Planificación del Instituto Politécnico Nacional (Camberos, 1996: 127-139).

⁹⁶ W. Gropius citado por T. Maldonado (1974: 157) “Creo que es un error sostener que Meyer llevó al Bauhaus un ‘contenido social’, desde el momento en que comprometió su propio pensamiento social, permitiendo a la política de partido desmembrar la escuela. Bajo mi dirección, el Bauhaus buscaba un new way of life. Ese era su contenido social.”

En el Artículo “Die neue Welt”, aparecido en la revista *Das Werk* (1926) escrito por Hannes Meyer, se constata la influencia de las ideas sostenidas en aquellos años por Shmidt y Stam: un funcionalismo basado fundamentalmente en la exaltación del productivismo, antiesteticismo, realismo, colectivismo y materialismo. (1993: 59-60)

Es importante aclarar que el término *social* en este contexto en nada se relaciona con la noción de pueblo, ni con lo popular entendido como una composición homogénea, estrechamente vinculado a la pertenencia de una nación, asociado a prácticas demagógicas y populistas. De esta manera el término *pueblo* fue apropiado por el nazismo (Volk)⁹⁷ y aplicado a los diseños que ellos promovieron, de los cuales el Volkswagen de Porsche, y la Radio del pueblo, diseñada por Kersting (Salinas Flores, 1992) son buenos ejemplos.

Para los intelectuales marxistas lo popular se asociaba a culturas y prácticas atávicas que se debían superar con la revolución, a través de las banderas del internacionalismo proletario y de un diseño universal.

Para el socialismo, siempre hay división y lucha de clases, que son el motor de la historia para Karl Marx. Como se mencionó anteriormente, dentro de la ideología comunista, se referencia al “colectivismo”, como la propiedad colectiva de los medios de producción, dirigida desde el Estado, a diferencia de la propiedad privada.

Asimismo, la Bauhaus tenía una notable contradicción, pues pugnaba por una sociedad libre y justa pero estableció una educación de género que encasilló a las mujeres en actividades determinadas por la sociedad más tradicional. De cualquier manera, sus contradicciones fueron, precisamente, lo que le permitió avanzar. Con sus productos demostró que el potencial tecnológico de la época podía ser utilizado con buenos fines: para proveer a la sociedad de objetos que satisficieran sus necesidades biológicas y estéticas.

Conclusiones parciales

El *Vkhutemas* y la *Bauhaus*, nacieron con poca diferencia en el tiempo y plantearon objetivos similares: fusión del arte con la artesanía, participación de los artistas en los trabajos de diseño, creación de talleres de producción. Los paralelismos entre ambas instituciones hacen pensar en una transferencia de ideas en una y otra dirección.

En la Bauhaus alemana existía una clara semejanza con los métodos de enseñanza soviéticos, basados en la síntesis de las artes, con un abierto rechazo del academicismo en su primera etapa. Sin embargo, la concepción social del diseño en Bauhaus no se manifiesta de la misma manera que en *Vkhutemas* y, por el contrario, se abrieron nuevos enfoques.

Tanto la orientación ideológica como la construcción teórica de *Vkhutemas* eran mucho más claras que en Bauhaus, se condecían con el contexto político comunista. Es inexplicable entonces que tanto Bürdek y otros autores a posteriori no refieran a la originalidad de la experiencia soviética y a su decidida influencia sobre el viraje racionalista de la Bauhaus.

⁹⁷ “Según Heidegger, “el tiempo del yo” es el tiempo del liberalismo y también el de Descartes, pero este tiempo ha sido superado por el “tiempo del nosotros”, el del pueblo. Heidegger precisa que, para él, no se trata de la noción estadística de pueblo que aparece en un censo de población, sino la de “pueblo popular” (volkisch) el pueblo al que el “movimiento popular” va a restablecer “en la pureza de la raza”. La noción de pueblo queda así subordinada a la cuestión política de la decisión. El “quién” del “nosotros” es el fruto de una decisión histórica y, sobre todo, política”. Edgardo Castro en su comentario sobre Sobre el humanismo. Carta a Jean Beaufret publicada en Berna en 1947. Revista ñ N° 9 1/7/2006.

Uno de los factores que permaneció inalterable en ambas escuelas fue la idea de estandarización y tipificación con el objetivo de difundir al máximo las producciones.

La HfG-Ulm y la cuestión social enmarcada en el concepto de necesidad

Las raíces de la escuela 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.

Max Bill, que había estudiado en la Bauhaus, de 1927 a 1929 fue uno de los fundadores de la Escuela de Ulm y la dirigió hasta 1956. Otros egresados de Bauhaus fueron invitados como profesores, entre ellos: Albers, Itten, y Walter Peterhans. En un principio el programa de Ulm se orientó según el modelo de la Bauhaus de Dessau.

En el discurso de Walter Gropius durante la apertura de la escuela superior en 1955, aludió a la trascendencia del rol del artista en una democracia avanzada y rechazó al mismo tiempo la idea de que la Bauhaus hubiera practicado un racionalismo simplista. Según Gropius el diseñador debe tratar de encontrar en su trabajo un nuevo equilibrio entre las aspiraciones prácticas y las estético-psicológicas de su tiempo.

En 1955, Max Bill representa para Maldonado la alternativa más notable y atractiva que ofrecía la cultura moderna en el campo del arte y de las disciplinas del proyecto, dado que la obra y la figura de Bill permitían mostrar la integridad de “lo moderno”. La *buena forma*, pregonada por el artista suizo, era la muestra más clara de que la modernidad seguía siendo una práctica que podía extenderse a todo el universo de lo material y que tenía una propuesta superadora de los impulsos vanguardistas de la década de 1920⁹⁸.

La asociación de Maldonado y Bill quedó cimentada en un libro, que por mucho tiempo fue la única monografía completa sobre Bill y constituyó una obra obligada para el conocimiento de su obra y su pensamiento. Sin embargo, a sólo dos años de su publicación en 1957, se produjo una ruptura entre Maldonado y Bill, en el ámbito de la escuela de ULM. (Crispiani, 2011: 335).

Desde un principio la idea de Bill había sido crear un cuerpo docente internacional y pluridisciplinar, formado por artistas y diseñadores. En ese sentido Maldonado se incorporó a la HfG en su calidad de artista plástico. En 1955 Maldonado quedó a cargo del curso básico, mientras se desempeñaba como instructor en el departamento de diseño visual.

La primera fase de la escuela estuvo fuertemente influenciada por el programa de la Bauhaus, sin embargo a partir de 1956 se incorporan nuevas disciplinas científicas al programa educativo. Algunos profesores como Aicher, Gugelot y Zeischegg mostraron la estrecha relación existente entre diseño, ciencia, tecnología e industria. Es por esta razón que Max Bill abandonó la Escuela Superior en 1957, dado que no estaba de acuerdo con estos cambios.

En la opinión de Max Bill, el proceso de producción mecanizada y masiva de objetos podría llevar a una degeneración de sus productos, lo que se traduciría en la forma (o en la ausencia de ella) pero que no se detendría allí. La primacía de la lógica de la ganancia sobre el objeto, el imperio de esta racionalidad sobre las otras, terminaría por deformarlo (Crispiani, 2011: 330). El resultado sería la fealdad del mundo humano, esta fealdad se explica también por la ruptura con el arte que el objeto de consumo masivo opera.

⁹⁸ Se refiere al Arte Concreto Invención. Además Maldonado en sus trabajos para la revista Orientación y algunas escenografías para el partido comunista, se relacionaban con la gran experiencia soviética de la década de 1920, que había visto en el diseño gráfico y en la comunicación visual herramientas efectivas para lograr ese cambio en las mentalidades que necesitaba la revolución. (Crispiani, 2011: 359)

La crítica de Maldonado hacia Bill se centraba en la idea de la *buena forma* o *Gute Form*, idea que en su momento habían compartido. En referencia a Bill, Maldonado expresa: “Él quería una Bauhaus donde se enseñara a producir *buenas formas*. Estas *buenas formas* deberían ser producidas desde fuera de la industria por artistas puros e inspirados a los cuales la industria debería someterse”. [Carta dirigida a Jorge Grisetti, 1957 (Crispiani, 2011: 371)]

A partir de estos planteos, la idea misma de *forma* (en tanto relacionada al arte) es rechazada como concepto válido para el diseño de productos industriales.

Max Bill ya no tenía cabida en la escuela, lo que se preconiza es un tipo de diseñador pensado como un técnico del producto en su totalidad.

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, en un proceso de reconstrucción atravesado por la Guerra Fría. En este sentido, el país soportaba una fuerte presión de dos potencias mundiales.

En ese contexto los protagonistas de la Hfg-Ulm centraron su atención en la relación diseño-sociedad 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: 16). Para Bonsiepe, 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: 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: 61).

Maldonado, que en Argentina fuera uno de los máximos exponentes del Arte Concreto en la década del '40, da un giro hacia el Diseño Industrial en ULM, desplazando su interés fuera del campo del arte.

En 1949 este escribió:

Lo artístico aparece hoy como el germen más profundamente desocializador de la cultura contemporánea, como la forma más malsana del individualismo y el aristocratismo intelectual [...]. En el futuro, el arte ha de dejar de inspirarse continuamente en sí mismo y ha de abandonar de una vez para siempre el circuito esterilizante al que hoy se halla sometido, porque de esta manera y solamente de esta manera liberándose de este yugo, puede recuperar su función social.

Ya no es la obra de arte la que guiará al hombre en el mundo material, sino los objetos de la técnica. De esta manera se encuentran los fundamentos sobre los cuales sentará su visión social de la tarea proyectual a partir de 1957: separar los elementos artísticos de su producción intelectual y apostar al rol socializador de la ciencia y la técnica. Esto será la base del programa ulmiano durante su dirección y uno de sus elementos epistemológicos. Según Maldonado, las formas vanguardistas habían perdido su sentido crítico⁹⁹ y sería el Diseño el que tomaría mayor alcance social, si se llevaba a la práctica en términos específicamente proyectuales.

En *Diseño Industrial y Sociedad* (1949) Maldonado plantea que “el artista del futuro ha de mirar nuevos horizontes de creación, entrando en el universo de objetos en serie, objetos de uso cotidiano y popular que en definitiva, constituyen la realidad más inmediata del hombre

⁹⁹ Maldonado, T. “Actualidad y porvenir del arte concreto”, Nueva Visión, N°1. Buenos Aires. 1951.

moderno". De su práctica artística y revolucionaria, Maldonado comienza su práctica proyectual y de su preocupación estética no apartará contenido político ni ideológico.

Así Maldonado protagonizó un importante rol en el campo de la teorización del Diseño y creó un concepto fundamentalmente ideológico, el de *proyección*, que significa "tarea de proyectar para una sociedad proporcionando propuestas que ayuden a generar un mundo más equitativo, más justo, donde los problemas del medio ambiente, de la ecología, etc. se incorporen racional y naturalmente al quehacer proyectual" (1997: 158). Esta definición es posterior a su actividad como profesor en ULM pero se podría asumir que es la expresión del pensamiento que adoptaron los protagonistas de la Hfg-Ulm acerca del Diseño en su momento.

Para Maldonado el *Proyecto Moderno* consistía en "incorporar una conciencia creciente de los derechos civiles y naturalmente el quehacer proyectual". Estrechamente asociado a este carácter emancipatorio del proyectar moderno, el discurso ulmiano revaloriza el concepto de *necesidad*, de impronta marxista, que era entendido como componente subjetivo, pero necesariamente ligado al concepto de *recurso*, comprendido como componente material, social y objetivo. Por consiguiente "una necesidad es siempre mediatizada culturalmente y se puede satisfacer sólo de manera mediada." (Bonsiepe, 1978: 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: 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. (1994: 83)

De esta manera, el discurso de los docentes de la Escuela Superior, en su segunda etapa, se diferencian claramente del discurso de la Bauhaus y del propio Max Bill.

Una nueva era comenzaba en la Escuela Superior, la del uso de métodos científicos, tanto en el diseño de objetos como en la enseñanza del diseño. De esta renovación no se excluyó al marxismo y sus nuevas corrientes como la Escuela de Frankfurt que alimentaron el pensamiento de Maldonado y tuvieron influencia dentro de la escuela. A partir de este reordenamiento, el empeño de Maldonado fue trabajar "desde dentro" de la industria capitalista, aunque manteniendo la esperanza de que el buen diseño no pudiera ser cooptado por el capitalismo.

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.¹⁰⁰

¹⁰⁰ 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.

Hacia 1958 se incorporaron asignaturas como ergonomía, física, politología, semiótica, sociología, teoría de la ciencia. Asimismo se emplearon métodos matemáticos para poder demostrar así su carácter científico.

Otro de los pilares ideológicos de la Hfg fue el *compromiso*; que se transfirió a la propuesta pedagógica, el futuro diseñador (en lo discursivo) 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 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: 44). De esta manera, se puede interpretar que el compromiso se basaba en atender las necesidades materiales de la sociedad, como fundamento ético.

Para Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe el diseño tiene un contenido provocador, contiene una vocación de cambio social, que denominarán “la función irritante del diseño”¹⁰¹.

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” (1993: 16-17). En ese sentido, Bonsiepe señala que el carácter instrumental del diseño es considerado como una *fuerza productiva*, en tanto permite un incremento de la productividad, vinculando a la disciplina con la estructura material de la sociedad (1978: 22).

El diseño, era entendido como parte de un proceso más amplio de cambio tecnológico, el cual está relacionado directamente con el *cambio social*. En ese marco, el cambio social implica una transformación en las formas, estructuras, niveles perceptuales, sociales y culturales.

Pero tanto Maldonado como Bonsiepe no siempre pensaron de la misma manera, a partir de fines de la década del 60 las publicaciones dejan ver otra orientación respecto a la que ellos daban para entender lo social en el diseño. En ese sentido, Maldonado le asigna al diseño industrial no ya el rol de cambiar las relaciones sociales de producción sino la misión de

mediar dialécticamente entre necesidades y objetos, entre producción y consumo. Por lo general, el diseñador está demasiado inmerso en la rutina de su profesión y no llega a intuir la incidencia social efectiva de su actividad. Ello se desprende de la concepción tan difundida de un diseño industrial entendido como intervención absolutamente aislada, como una prestación, un servicio a la industria.¹⁰²

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”¹⁰³. Asimismo, “Diseñar racionalmente implica tomar conciencia de las variables, mantenerlas bajo control y, más aún, significa desarrollar una gran sensibilidad para la percepción de los problemas socialmente relevantes”¹⁰⁴.

En términos globales, 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 disciplinas. Bonsiepe sostiene la conveniencia de insertar al

¹⁰¹ Maldonado y Bonsiepe “Ciencia y Diseño” en Ulm, N° 10/11, mayo de 1964.

¹⁰² Maldonado, T. El diseño industrial reconsiderado. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. (1977: 13-14).

¹⁰³ Bonsiepe, G. “Diseño Industrial, tecnología y subdesarrollo”, en cuadernos Summa-nueva. Año 3, N° 1. Buenos Aires. 1975

¹⁰⁴ Bonsiepe, G. “Arabescos de Racionalismo” en Diseño Industrial. Artefacto y proyecto. 1975.

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 y 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). (Bonsiepe, 1979)¹⁰⁵

Por ello, no nos ha de extrañar que los objetos en cuya proyectación concurre el diseño industrial cambien sustancialmente su fisonomía cuando la sociedad decide privilegiar determinados factores en lugar de otros; por ejemplo, los factores técnico-económicos o técnico-productivos por encima de los funcionales, o los factores simbólicos por encima de los técnico-constructivos o técnico-distributivos. (Maldonado, 1977)¹⁰⁶

Aportes y críticas 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 del alcance social de la disciplina no sólo en el contexto europeo sino también en otros continentes. 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” y que, permanece en un estado de “afasia teórica”. También el discurso eco-ambiental se vincula al discurso social, político y económico, en el sentido de privilegiar el desarrollo sostenible de las comunidades. La industria, y en consecuencia el Diseño Industrial, en opinión de Bonsiepe, tienen un rol que cumplir en la modelización del ambiente, por lo tanto, se hace necesaria la incorporación de consideraciones eco-ambientales en la producción.

En cuanto a la dimensión política, son importantes los aportes que fueron resultado de la estadía de Bonsiepe en Chile, durante el gobierno popular de Salvador Allende¹⁰⁷. En 1970 se crea el área de Diseño Industrial en el Comité de Investigaciones Tecnológicas que se desarrollaría “en el marco de una política tecnológica con miras a la superación del estado de dependencia y la superación del subdesarrollo”¹⁰⁸. El equipo de trabajo contó con otros ex profesores de ULM. Con un fuerte sentido social el grupo que dirigió Bonsiepe, inició su labor en las siguientes áreas: productos para el consumo básico, bienes de capital liviano, componentes para la construcción, envases, maquinaria agrícola y proyectos especiales relacionados con la cibernética. Se llegó a numerosas propuestas de diseño pero el proceso se vio truncado violentamente con la caída del gobierno de Allende y con el desmantelamiento de las plantas productivas donde se llevarían a cabo.

Hacia la década del 70, las críticas más importantes sobre la actividad de los diseñadores y la función social de la disciplina, fueron planteadas por Víctor Papanek en su libro *Diseñar para el Mundo Real* (1971). Para el autor 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 so-

¹⁰⁵ Bonsiepe, G. Diseño Industrial, Funcionalismo y Mundo Dependiente en Diseño Industrial. 1979.

¹⁰⁶ Maldonado, T. El diseño industrial reconsiderado. Barcelona: Ed. Gustavo Gili (1977: 13-14).

¹⁰⁷ Para ampliar ver *Objetos Revolucionarios bajo formas familiares*. Crispiani (2011).

¹⁰⁸ Bonsiepe, G. (1985: 210).

ciudad y a sí mismo)”. Los planteos de Papanek, son en esencia una extensa crítica al estado ideológico y político del diseño, una llamada a los diseñadores, para que presten mayor atención a los problemas reales del ambiente y de la sociedad. Desde esa perspectiva, Papanek ha sido el máximo referente de los actuales enfoques del Diseño para la sustentabilidad.

En Italia aparecieron los movimientos Radical Design y Anti-Design, en el contexto de la revolución estudiantil de finales de los años 60. De naturaleza utópica, grupos como Archizoom, Superstudio, Gruppo Sturm y Studio Alchimia, dieron lugar a una serie de proyectos con los que se proponían cuestionar la economía, el consumismo y el *status quo* cultural. Entre los recursos utilizados para abordar las críticas al Movimiento Moderno (fundamentalmente a Bauhaus y Ulm), se utilizaron estéticas del “mal gusto”, el kitsch, la nostalgia, el estilo popular y el eclecticismo. Recursos que sirvieron para cuestionar tanto la estética como la ética asociadas al Movimiento Moderno y serían el preámbulo del Posmodernismo en el diseño.

Así, a partir de los años 70 aparecieron posturas alternativas que cargaron la responsabilidad sobre los diseñadores, mientras que se exigía al diseño una reorientación hacia causas más humanitarias en lugar de fines puramente comerciales. Diseñar “desde adentro” de la industria no tuvo los alcances sociales que esperaba Maldonado y los artistas-diseñadores partidarios del Proyecto Moderno.

Desde una perspectiva actual y local, cada vez son más las iniciativas y aportes de docentes-investigadores-diseñadores que utilizan enfoques relacionados con el *Desarrollo Local*, ejemplos de ellos son las producciones de los equipos de Bernatene¹⁰⁹ y Galán¹¹⁰. Esta última investigadora propone al diseño como un proceso endógeno de cambio, entendiéndolo como la capacidad de reaccionar a los desafíos externos del sistema y así poder generar sus propios impulsos tecnológicos de cambio. Con ella, se abordan nuevos enfoques disciplinares que consideran a la totalidad de un territorio y acompañan a las prácticas productivas de sus habitantes, en los aspectos técnicos y simbólicos.

Para Galán, el Diseño en Argentina, se encuentra inmerso en un cambio epistemológico, porque “introduce un enfoque sistémico por oposición a otro enfoque centrado en los productos, los autores y los resultados”¹¹¹.

Estos nuevos enfoques de *empoderamiento* incluyen actividades artesanales, semi-industriales, industriales y flexibles en una dinámica de desarrollo y apropiación local de la tecnología y respecto de los cuales se pretende una visión pragmática y no dogmática. En ese sentido, se busca promover al diseño como un proceso de desarrollo social y que aporte a la sustentabilidad. “El docente-investigador es quien metaboliza los conocimientos tácitos extraídos de las prácticas, los institucionaliza y los reproduce”¹¹².

En Argentina, en la actualidad, la reflexión acerca de lo social se expresa en numerosos trabajos realizados por diseñadores-docentes-investigadores que apoyan a grupos, comunidades, emprendimientos, “organizaciones productivas de diferentes escalas” (Galán *et al*, 2011), desde las universidades y otras instituciones públicas. Se deja de manifiesto que “es necesario complementar el perfil tradicional del diseñador industrial con experiencias de participación y animación en proyectos socio-productivos y comunitarios, orientados al trabajo conjunto y coordinado de la comunidad por medio de organizaciones sociales, para mejorar las condiciones de vida de la población”.

¹⁰⁹ Bernatene, M. (2010). Vivir con un emprendimiento: indicadores para la evaluación integral de áreas administrativas, de relaciones laborales, diseño producción y desarrollo local

¹¹⁰ (Galán *et al*. 2011. p.30).

¹¹¹ *Ibidem* p: 32.

¹¹² *Ibidem* p: 35.

Entre los casos mencionados en *Diseño, Proyecto y Desarrollo* (Galán et al, 2011) se encuentra el proceso de conformación de la RED IA, la sistematización de sus metodologías, haciendo referencia al diálogo sostenido con otros programas de Latinoamérica que comparten preocupaciones sobre la contribución del diseño al desarrollo.

María Ledesma y Mónica Pujol Romero, describen el proceso de formación del DISUR¹¹³ y la proyección del Plan Nacional de Diseño dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva.

Raquel Ariza, muestra el despliegue de una idea-proyecto con alto grado de apropiación social, el caso de la difusión de la tecnología del fieltro asumida como proyecto.

Otro de los casos mencionados en el libro de Galán es “transferencias de diseño en micro-empresarios ligados al Banco Popular de la Buena” desarrollado por Roxana Garbarini.

A escala regional se mencionan los trabajos realizados por universidades de Chile y sus articulaciones con los artesanos del sector maderero y textil. Mientras que en Brasil han tomado importancia los emprendimientos de artesanos que producen objetos a partir de *diseños sociales*, acompañados por universidades y otras instituciones del sector científico y tecnológico.

Por otro lado, en Argentina uno de los casos exitosos es el del programa “Identidades Productivas” coordinado por Cynthia Vietto. Impulsado por diseñadoras, docentes de la Universidad de Mar del Plata con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. El objetivo es promover el desarrollo de grupos dedicados al diseño y la producción colectiva de sistemas de objetos portadores de identidades culturales. De esta manera, se busca consolidar sistemas de trabajo a partir de la generación de diversos colectivos culturales para fortalecer la identidad local y la participación popular.

A través de los módulos de capacitación se configura una tecnología social que potencia la experiencia transmitida y permite la expansión de la red creativa, articulada para garantizar la concreción de los objetivos comunes y la sustentabilidad de los proyectos.

Por su parte, Pedro Senar y otros diseñadores han realizado numerosos esfuerzos por instalar el enfoque del *diseño para la inclusión*, donde propone un acercamiento de profesionales de *los diseños* hacia el trabajo en comunidades vulnerables, de esta manera abre el debate de los métodos y fines del proyecto. Sistematiza las experiencias argentinas desde finales de los años 80 y que se intensificaron a partir del año 2001 cuando diversas agrupaciones recurrieron a los conocimientos disciplinares para acompañar procesos de desarrollo en unidades productivas de subsistencia (Senar, 2011: 12). Surgen así nuevos enfoques, definiciones y alcances de la disciplina, que encuentran sustento en su contexto de aplicación.

Conclusiones

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 ideológico, ético y político del acto de diseñar, en el sentido de toma de decisiones que involucran cambios económicos, estéticos, sociales y tecnológicos que repercuten en la estructura social e históricamente situada.

Vkhutemas haría su aporte en términos sociales, con el involucramiento del artista a los ciclos productivos que la Revolución Soviética demandaba pero que el proceso estalinista modifica.

¹¹³ Red Argentina de Carreras de Diseño en universidades Nacionales, con fuerte participación de universidades de otros países latinoamericanos

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 necesarios para el progreso. *Necesidades reales, necesidades colectivas, necesidades materiales*, 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, Vkhutemas, Bauhaus como Hfg-Ulm fueron impulsadas por ideales políticos, siendo importante la búsqueda de 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 campo.

Varios son los conceptos en la Historia del Diseño Industrial que deben ser analizados. Además del concepto de *necesidad*, utilizamos *compromiso, función social, racionalidad social, democratización, periferia*, entre otras categorías que se establecen en el Proyecto Moderno y que, según los teóricos del Diseño, como Maldonado y Bonsiepe, resta todavía por realizarse.

Todas estas perspectivas ponen de relieve que el Diseño Industrial tiene fuertes implicaciones éticas y políticas. En los últimos años, esta disciplina se ha politizado prestando atención a los asuntos relacionados con cuestiones de pobreza en nuestras sociedades latinoamericanas, a partir de los debates sobre la idea de *progreso*, en particular a los aspectos referidos al sentido de los avances técnicos y a las innovaciones.

Roxana Garbarini, Pablo Úngaro, Rosario Bernatene, Pedro Senar, Eduardo Simonetti, Lidia Samar, Sergio Justianovich y la propia autora entre muchos otros, han abierto un campo nuevo para el Diseño, en la medida que el interés por la *participación social* en el proyecto se plantea estrechamente ligada a la *Gestión Social del Diseño*¹¹⁴ y no solo a la calidad del diseño del producto o su llegada masiva. El interés migró *desde el producto a su gestión productiva*, en estrecha vinculación de diseñadores con Ministerios, municipios, fábricas recuperadas, universidades, cooperativas, asociaciones barriales, cámaras de productores, organismos de Ciencia y Técnica, como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) entre otros.

Desde el Ministerio Nacional de Ciencia y Tecnología¹¹⁵ e Innovación Productiva (MINCyT) se procura dar un fundamento social a los instrumentos de financiamiento a la investigación y Desarrollo (I+D) con base en el Diseño. Como el Instrumento Proyectos Asociativos de Diseño (PAD) y PROCODAS (Programa Consejo de la Demanda de Actores Sociales) y el Programa de Innovación y Diseño forman parte de las ofertas permanentes de instituciones de I+D.

Podría decirse que la mayoría de las participaciones a congresos ELADDI (Encuentros Latinoamericanos de Docentes de Diseño), Di. De (Diseño para el Desarrollo Local), JIDAP (Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales) y otros espacios de reflexión,

¹¹⁴ 3er. ELADDI 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, 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, los indicadores de calidad a la asistencia de emprendimientos y la condición de sustentabilidad. Un espacio productivo común que permite la articulación entre la problemática técnica y la social, 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".

¹¹⁵ Los programas además se fortalecen a partir de la creación reciente del Centro Internacional de Diseño del Conocimiento "Tomás Maldonado", donde se busca transferir los resultados de investigaciones básicas a las aplicadas.

atienden la relación del Diseño con el desarrollo local, la economía social y la ética de la sustentabilidad. Cuestiones asociadas con el consumo responsable, el diseño para pequeños productores de agricultura familiar, asistencia técnica de cooperativas y micro emprendimientos productivos, programas barriales, de instituciones asistenciales y fortalecimientos de eslabones vulnerables de cadenas locales y globales de valor, se debaten día a día. En este sentido, son notables los esfuerzos por efectivizar una política de Estado dirigida a promover la articulación entre los distintos actores del mapa de diseño, la innovación, la producción y la comercialización entre distintos sectores productivos.

De esta manera se plantean nuevas perspectivas, más integradoras de la disciplina y enmarcadas en un contexto local.

Bibliografía

- Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. México: GG.
- Argan, G. C. (1957). *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Arvatov, B. (1992). *Arte y producción. El programa del productivismo*. Madrid: Comunicación N° 25 citado por Salinas Flores, Oscar. *Historia del diseño industrial*. México: Trillas.
- Bernatene, M. (2005). *Reflexiones epistemológicas y perspectivas de renovación académica, científica y cultural para el Diseño Industria*. La Plata: Revista Arte & Investigación N°5 –S. de C. y T.– FBA, UNLP.
- (2010). *Articulación de marcos teóricos y metodológicos en Historia del Diseño Industrial*. ELADDI. Córdoba: Actas de Congreso.
- Bonsiepe, G. (1975). *Arabescos de Racionalismo*. En *Diseño Industrial. Artefacto y proyecto*. Madrid: A. Corazón.
- (1975). *Diseño Industrial, tecnología y subdesarrollo*. Buenos Aires: Cuadernos Summanueva. Año 3, N° 1.
- (1978). *Teoría y práctica del Diseño Industrial. Elementos para una Manualística Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1978). *Apuntes sobre un mito*. Buenos Aires: Revista Summarios Bauhaus N° 17.
- (1979). *Diseño Industrial, Funcionalismo y Mundo Dependiente*. Quito: Diseño Industrial 1979. Universidad Central de Ecuador.
- (1985). *El Diseño de la Periferia. Debates y experiencias*. México: Gili.
- (1985). *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1999). *Del objeto a la interfase*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Bozzano, N. (1998). *Proyecto, Razón y Esperanza*. Escuela Superior de Diseño de Ulm. Buenos Aires: Eudeba.
- Bürdek, B. (1994). *Historia, Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: GG.
- Bürger, Peter y Pallarés, H. P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones 62.
- Camberos Garibi, J. (1996). *Hannes Meyer, su etapa en México*. En González Gortazar (coord.), *La arquitectura mexicana del Siglo XX*. México: Conaculta.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo*. Universidad de Quilmes: Ediciones Arq.
- Droste, M. (1990). *Bauhaus. 1919-1933*, Berlín: Benedikt Taschen.
- Galán, B. (comp.) (2011). *Diseño, proyecto y desarrollo. Miradas del período 2007-2010 en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: Wolkowicz.

- Gay A. y Samar L. (2007). *El Diseño Industrial en La Historia*. Córdoba: Córdoba TEC. Centro de Cultura Tecnológica.
- Gropius, W. (1971). Documentos didácticos. En Collotti, E.; Spagnoli; L. Bojko S. et al., *Bauhaus Madrid*. Comunicación.
- Haus, A. (2000). *La Bauhaus y su marco historic*. En Fiedler, J. y Feierabend, P. (comp.) *Bauhaus*. Madrid. Könemann.
- Khan-Magomedov, O. (1983). 1987. *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*. Londres: London Thames and Hudson
- Koselleck, R. (1993). *Futuro Pasado: Para una Semántica de los Tiempos Históricos*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *Historia de los conceptos y conceptos de Historia*. Madrid: Revista Ayer 53/2004
- Kopp, A. (1974). *Arquitectura y Urbanismo Soviéticos de los años 20*. Barcelona: Lumen.
- Lissitzky, E. (1930). *Russia: An Architecture for World Revolution*. Estados Unidos: Massachusetts The M.I.T. Press.
- Lodder, C. (1988). *El Constructivismo Ruso*. Madrid: Alianza.
- Maldonado, T. (1949). *Diseño Industrial y Sociedad*. Buenos Aires: Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura Nº 2.
- (1951). *Actualidad y porvenir del Arte Concreto Buenos Aires: Nueva Visión Nº 1*.
- (1974). *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1977). *El Diseño Industrial Reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1989). *El movimiento moderno y la cuestión "Post"*. Compilación Nicolás Casullo. Buenos Aires: Punto Sur.
- (1997). *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Infinito.
- (2004). *¿Es la Arquitectura un Texto? y otros escritos*. Buenos Aires: Infinito.
- Maldonado, T. y Bonsiepe, G. (1964). *Ciencia y Diseño en Ulm*, Nº 10/11.
- Margolin, V. (1997). *The struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: The Chicago University Press.
- 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. D. (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.
- Moholy Nagy, L. (1997). *La Nueva Visión*. Buenos Aires: Infinito.
- Noack, Detlef M. (1978). *Bauhaus: preliminares, objetivos, métodos y consecuencias*. Instituto Goethe Argentina: Revista Summarios Nº17.
- Pevsner, N. (1968). *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Read, H. (1970). *Arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones 92.
- Supelano-Gross, C. (2010). *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 Nº1, 2010, pp. 53-64. Salamanca. ISSN 1989-9289.
- Senar, P. (2011). *Diseñar La inclusión, incluir al Diseño*. Aportes en torno al territorio de convergencia entre diseños y políticas sociales. Martínez: Buenos Aires Azzurras.
- Torrent, R. y Marin, J. (2005) *Historia del Diseño Industrial*. Madrid: Cátedra.
- Wingler, H. M. (1975). *La Bauhaus*. Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933. Barcelona: Gustavo Gili.