



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El diseño de producto en el siglo XX

Un experimento narrativo occidental

Isabel Campi i Valls



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

EL DISEÑO DE PRODUCTO EN EL SIGLO XX

Un experimento
narrativo occidental

Investigación para obtener el grado de doctor

presentada por: **Isabel Campi Valls.**

Directora: **Dra. Anna Calvera Sagué.**

Tutor: **Dr. Carles Ametller Ferretjans.**

Programa EES H0907 Estudios Avanzados en Producciones Artísticas.

Departament de Disseny i Imatge.

Facultat de Belles Arts Sant Jordi.

Universitat de Barcelona.

Noviembre de 2015.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

EL DISEÑO DE PRODUCTO EN EL SIGLO XX

Un experimento
narrativo occidental

Investigación para obtener el grado de doctor

presentada por: **Isabel Campi Valls.**

Directora: **Dra. Anna Calvera Sagué.**

Tutor: **Dr. Carles Ametller Ferretjans.**

Programa EES H0907 Estudios Avanzados en Producciones Artísticas.

Departament de Disseny i Imatge.

Facultat de Belles Arts Sant Jordi.

Universitat de Barcelona.

Noviembre de 2015.

A mi madre

IMÁGENES Y DERECHOS DE REPRODUCCIÓN:

Las imágenes que se muestran en este trabajo de investigación se utilizan como fuentes básicas referenciales, a título estrictamente informativo y en un entorno académico restringido, sin ningún ánimo de lucro. Las imágenes son propiedad de sus legítimos dueños y, en la versión digital de este trabajo, aparecen enmascaradas para preservarlas de usos indebidos. Para su correcta visualización debe consultarse la versión en papel.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la labor constante y la actitud crítica de mi directora, la Dra. Anna Calvera Sagué, y al empeño que ha puesto en su seguimiento y corrección a lo largo de los siete años que ha durado el proceso, durante los cuales he afianzado mi capacidad investigadora y la manera de exponer las ideas y desarrollar los argumentos de un modo más eficaz.

Quiero agradecer aquí los sabios consejos de Oriol Pibernat, cuyo interés por los problemas narrativos de la historia ha conferido un rumbo más decidido a este trabajo de investigación. También quiero dar las gracias a las doctoras Marisa Presas y Teresa Cabré por sus consejos sobre terminología y traducción, que llegaron en unos momentos muy oportunos. También quiero destacar la ayuda prestada por la Dra. Mercedes Valdivieso en todo lo relativo a la Bauhaus y en la consulta de documentos en alemán, así como la información de primera mano que me trajo de las exposiciones *Good Design* del MoMA.

Quiero hacer constar mi reconocimiento a los miembros del Grup de Recerca en Historia de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON) de la Universitat de Barcelona, a los que presenté partes de mi investigación y de los que recibí valiosos consejos y sugerencias.

Agradezco a mis colegas y amigos, los doctores Javier Gimeno, Uli Marchsteiner, Jordi Pericot y Julio Vives, así como a Isabel del Río, Oscar Salinas y Sílvia Santauegenia, la aportación de datos e imágenes sobre algunos temas de difícil acceso, y al Dr. Pau Medrano Bigas su disposición personal y su ayuda profesional en la presentación gráfica del estudio.

También quiero transmitir mi agradecimiento a las eficientes bibliotecarias de la Escola Eina, Silvia Amador y Natàlia Ausàs, por las facilidades y consejos de todo tipo que me han dado para la consulta de libros, recopilación de datos y confección de la bibliografía.

Igualmente, quiero expresar mi gratitud a Elisabeth Estrella, Cèlia Creus y Lilian Castellano, que han cuidado de mí durante las seis convalecencias paralelas a este trabajo.

Para concluir, quiero agradecer a mi familia toda su paciencia y tolerancia en este complicado –pero apasionante y fructífero– largo viaje.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	1
1. Motivación	1
2. Marco disciplinar	2
3. Marco temporal y geográfico	4
4. Hipótesis o punto de partida	5
5. Las áreas de investigación	6
Capítulo I. Historiografía, metodología, epistemología.....	7
Capítulo II. La profesión o la búsqueda de la identidad.....	8
Capítulo III. La enseñanza o la síntesis entre conocimiento y creación.....	10
Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma.....	11
Capítulo V. Los ideales del diseño y su vinculación con la historia.....	14
Capítulo VI. Conclusiones	15
Cap. I. ESTADO DE LA CUESTIÓN. PROBLEMAS METODOLÓGICOS Y EPISTEMOLÓGICOS	17
1. Historiografía: el siglo XX por otros autores	17
1.1. Gran Bretaña	17
1.2. Estados Unidos	27
1.3. Italia	30
1.4. Francia.....	31
1.5. Otras aportaciones.....	32
1.6. Conclusión	34
2. La narración como método y campo de experimentación	36
2.1. Organización de la narración	39
2.2. Cuestiones de enfoque.....	40
3. Cuestiones epistemológicas: ismos y epistemes	43
3.1. Modernización, modernidad y modernismo	46
Cap. II. LA PROFESIÓN O LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD	51
1. Los protodiseñadores en los orígenes de la Revolución Industrial	53
2. Industrias artísticas e industrias técnicas en Gran Bretaña	58
3. Los primeros diseñadores profesionales alemanes	60
4. Los “artistas comerciales” americanos	61
5. La guerra y la postguerra	71
6. El diseñador empleado: el caso de Harley Earl en General Motors	72
7. El diseño en la postguerra	79
7.1. Los diseñadores se organizan	79
7.2. El diseño como ciencia	82
7.3. Los primeros diseñadores en la Unión Soviética	84
7.4. Las grandes consultorías británicas	88

7.5. La profesión del diseño en Alemania	96
7.6. Los diseñadores en Italia	100
7.7. Los diseñadores en Japón	102
8. Las mujeres diseñadoras	103
8.1. La importancia de la formación	105
8.2. Artesanía y diseño. Las pioneras del Art Nouveau	106
8.3. Las mujeres de la Bauhaus y las pioneras del diseño moderno	108
8.4. Las profesionales americanas	113
8.5. Las mujeres en la HfG de Ulm	117
8.6. El trabajo “genderizado”	118
9. La profesión del diseño en el último cuarto de siglo	120
9.1. Cambios en la estructuración del trabajo	122
9.2. La revolución informática y las tecnologías de la información	124
10. Conclusión	125

Cap. III. LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO O LA SÍNTESIS ENTRE CONOCIMIENTO Y CREACIÓN

1. Etapas evolutivas	127
2. Los antecedentes: las escuelas de artes industriales	129
3. La formación de los diseñadores en Alemania	136
4. La Escuela Debschitz de Múnich	137
5. La Bauhaus, 1919-1933	138
5.1. La dirección de Walter Gropius	139
5.2. El traslado a Dessau	144
5.3. La dirección de Hannes Meyer	146
5.4. La dirección de Mies van der Rohe	148
5.5. El Curso Preliminar	149
5.6. La enseñanza en los talleres	151
5.6.1. Los talleres de escultura y de pintura sobre vidrio	153
5.6.2. El taller de cerámica	153
5.6.3. El taller de tejidos	154
5.6. 4. El taller de pintura mural	155
5.6.5. El taller de carpintería y mobiliario	156
5.6.6. El taller de metales	157
5.6.7. Los talleres de imprenta y de publicidad	158
5.6.8. El taller de arquitectura	160
5.7. La Bauhaus después de la Bauhaus	162
5.8. Conclusión	163
6. La Escuela de Arte de Frankfurt	163
7. Otras escuelas alemanas	165
8. Los VKhUTEMAS de Moscú	168
9. La Hochschule für Gestaltung de Ulm, 1953-1968	172
9.1. La curiosa fundación de una escuela de diseño	175
9.2. La nueva Bauhaus y la dirección de Max Bill, 1953-1956	178

9.3. Diseño y ciencia, 1956-1958	181
9.4. La obsesión por la metodología, 1958-1962	183
9.5. El modelo Ulm, 1962-1966	186
9.6. Agonía y derrumbamiento, 1966-1968	189
9.7. La docencia y la investigación en el departamento de producto	190
9.8. La ideología del plan de estudios y la conciencia crítica	192
9.9. Las contradicciones de la HfG	195
9.10. Los profesionales de Ulm	196
10. La Cranbrook Academy of Art	197
10.1. La orientación pedagógica	201
10.2. Los talleres de Cranbrook	202
10.3. La primera edad de oro: una reunión de talentos	205
10.4. "El círculo de Cranbrook"	206
10.5. La segunda edad de oro y la semántica del producto	209
11. Conclusión	214
Cap. IV. LOS ESTILOS O LA BÚSQUEDA DE LA FORMA	215
1. El episteme moderno y el episteme postmoderno	221
1.1. La idea del repertorio mínimo autorizado	221
1.1.1. El mueble de tubo	222
1.2. La promoción del "buen diseño"	232
1.2.1. Las exposiciones <i>Good Design</i>	233
1.2.2. La <i>Gute Form</i> alemana	235
1.2.3. El <i>Bel design</i> italiano	239
1.2.4. El buen diseño en España	254
1.3. Los epígonos del Movimiento Moderno	264
1.3.1. El High-tech y el Adhocismo	264
1.3.2. El Minimalismo	268
1.4. La primera crisis del funcionalismo	273
1.4.1. La sensibilidad Pop	274
1.4.2. El mueble pop italiano	281
1.4.3. El momento hinchable	283
1.5. El episteme postmoderno	287
1.5.1. Una muerte anunciada	289
1.5.2. La catástrofe de la Modernidad	290
1.5.3. Viajes iniciáticos	292
1.5.4. La presencia del pasado	294
1.5.5. Bricolaje creativo	297
1.5.6. Las editoras	299
1.5.7. El Nuevo Diseño	301
- Italia	301
- Alemania	306
- España	311
1.6. Conclusión	320

2. Pluralismo y consumo	321
2.1. El Art Déco	321
2.1.1. Un estilo complejo y contradictorio	322
2.1.2. El estilo y su época	323
2.1.3. La pasión por lo exótico	327
2.1.4. La moda de <i>l'art nègre</i>	328
2.1.5. Las culturas mesoamericanas	331
2.1.6. La magia de Oriente	333
2.1.7. El Egipto de Tutankamon	335
2.1.8. El diálogo con la modernidad	336
2.1.9. El diálogo con la tradición	339
2.1.10. Los materiales del Art Déco	342
- El vidrio	342
- La cerámica	344
- Los metales	345
- Los plásticos	348
2.1.11. La Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, París, 1925	349
2.1.12. Un estilo global	353
- Europa	353
- El caso español	362
- América	374
- Asia	376
2.2. El <i>Streamline</i> y la belleza dinámica	380
2.2.1. La fascinación por la velocidad	382
2.2.2. El transporte <i>Streamline</i>	383
2.2.3. El hogar y la oficina <i>Streamline</i>	387
2.2.4. Tecnología y <i>Streamline</i>	388
2.2.5. Entre dos exposiciones	389
2.2.6. El <i>Streamline</i> en Europa	390
2.2.7. El <i>Streamline</i> en Alemania	392
2.2.8. El <i>Streamline</i> en Italia	395
2.2.9. El <i>Borax</i> o el <i>Streamline</i> de los años cincuenta	396
2.2.10. El diseño aerodinámico a finales del siglo XX	398
2.3. Conclusión	400
3. La naturaleza como modelo	401
3.1. El Art Nouveau y la visión premoderna	401
3.2. El organicismo y la visión antimoderna	404
3.3. El bio-design, el blobismo y las visiones postmodernas de la naturaleza	410
3.4. El diseño blob y los progresos de la informática	412
4. Conclusión	415

Cap. V. LOS IDEALES DEL DISEÑO Y SU VÍNCULO CON LA HISTORIA

1. El “modernismo sociopolítico”	417
1.1. La definición primordialista de “modernismo sociopolítico”	418
2. Antes y durante la Primera Guerra Mundial	422
2.1. Ismos del Episteme Moderno	422
2.2. Las vanguardias históricas	423
2.3. Las vanguardias anteriores a la Primera Guerra Mundial	426
2.3.1. El Expresionismo alemán	426
2.3.2. El cubo-expresionismo checo	433
2.3.3. El Futurismo	438
3. Las vanguardias de 1917	444
3.1. <i>De Stijl</i>	444
3.2. Las vanguardias soviéticas	449
3.2.1. El Suprematismo	450
3.2.2. El Constructivismo	453
3.2.3. El Productivismo	460
3.3. Balance de las vanguardias	463
4. El periodo de entreguerras	464
4.1. Llamada al orden	465
4.2. El Purismo francés	466
4.3. El antiexpresionismo alemán	469
4.4. El Movimiento Moderno	472
4.4.1. El programa del Movimiento Moderno	472
4.4.2. La máquina de habitar	477
4.4.3. La estética de lo limpio y la transformación del cuerpo	479
4.4.4. La cocina eficiente	483
4.4.5. Las mujeres y el consumo	489
4.4.6. La vivienda obrera en Europa	491
5. Diseño y fascismo	497
5.1. El fascismo: ¿Una forma de “modernismo”?	497
5.2. El diseño italiano bajo el fascismo	501
5.2.1. El Futurismo	503
5.2.2. El Novecento	503
5.2.3. El Racionalismo	506
5.2.4. Las bienales de Monza y las trienales de Milán	508
5.3. El diseño en la Alemania nazi	512
5.3.1. Cara y cruz de la modernidad nazi	513
5.3.2. La biopolítica	514
5.3.3. Biotecnología y <i>Streamline</i>	516
5.3.4. Un coche para el pueblo	519
5.3.5. Un estilo para cada interior	520
5.3.6. La Werkbund en los primeros años del nacionalsocialismo	522
5.3.7. Kunst-Dienst	523
5.3.8. La oficina para la belleza del trabajo	525

5.3.9. Exposiciones en las fábricas	527
5.3.10. El pabellón alemán en la exposición universal de 1937	529
5.3.11. Un consumo dirigido	531
5.3.12. Falsa inocencia	532
5.4. Conclusión	534
6. La Guerra Fría	535
6.1. La Era Dorada, 1945-1968	539
6.1.1. Una tecnología atemorizadora	540
6.1.2. El diseño como ideal democrático	542
6.1.3. La revitalización del Movimiento Moderno	545
6.1.4. De cómo Estados Unidos se erigió en líder del gusto moderno	547
6.1.5. <i>American Way of Life</i> contra realismo socialista	553
6.1.6. El diseño en la URSS	559
- El Realismo Socialista	559
- El diseño en la era del Deshielo	561
- La reeducación del gusto en la URSS	564
6.1.7. El <i>softpower</i> norteamericano se instala en casa del enemigo	568
6.1.8. El fin de la campaña anti-formalista en la RDA	572
6.1.9. La refundación de la Werkbund	574
6.1.10. El diseño en la nueva Italia democrática	575
6.1.11. La revolución juvenil	578
6.1.12. Cambio de actitudes: pluralidad y consumismo	586
6.1.13. La cultura de masas y el valor de los signos	587
6.1.14. La muerte de la arquitectura y la objetualidad dura	590
6.1.15. Conclusión	592
6.2. Los años de crisis, 1968-1991	593
6.2.1. Del fordismo a la “acumulación flexible”	594
6.2.2. La compresión espacio-temporal y la condición postmoderna	596
6.2.3. Cultura y diseño en la era de la acumulación flexible	598
6.2.4. El rearme moral del fin del milenio	602
6.2.5. El diseño sostenible	603
1. El sistema-producto y el ciclo de vida del producto	608
2. La cuestión del consumo	608
3. Un reto sociopolítico	610
6.2.6. El movimiento <i>Design for All</i>	612
7. Conclusión	616
8. Notas para una historia de los ideales	
del diseño en España y su vínculo con la historia	617
 CONCLUSIONES GENERALES	 619
 BIBLIOGRAFÍA	 627 a 665

INTRODUCCIÓN

En esta introducción hablaremos de los motivos que nos han impulsado a desarrollar este trabajo, del marco disciplinar en el que se inserta –que no es otro que el de la historia del diseño, entendiendo por diseño una determinada serie de conceptos–, así como de la acotación del marco temporal y geográfico de la investigación. Seguidamente, se describe cual es el punto de partida y cuáles son las teorías en las que se sustenta, para terminar presentando un resumen de los cuatro relatos que componen el trabajo y sus conclusiones.

1. Motivación

Como ocurre con muchos trabajos de investigación, éste surge de una inquietud y de una experiencia personal. He dedicado treinta años de mi vida a impartir la asignatura de historia del diseño en escuelas muy diversas. A lo largo de este tiempo me fui haciendo muchas preguntas sobre esta materia. Tanto preguntas de carácter histórico relacionadas con el parque de productos que se convertían en objeto de estudio de la historia del diseño, como preguntas de carácter historio-gráfico relacionadas con los relatos que los historiadores construían acerca de ellos.

Muchas de estas preguntas fueron adecuadamente respondidas por colegas británicos, italianos, franceses, estadounidenses y españoles que durante estas tres décadas han ido aportando conocimiento a esta historia y la han convertido en una disciplina académica respetable.

La urgencia y las premuras que implican el día a día de un profesor añadida al hecho de que a los 45 años entré en la Universidad de Barcelona para estudiar Historia del Arte y que también he desempeñado una activa vida profesional e institucional, no me permitían tomarme el tiempo necesario para responder por mí misma a una serie de preguntas.

En 2007 publiqué el libro *La idea y la materia. Los orígenes del diseño de producto, 1750-1914* en el que me proponía dar una versión de estos orígenes del diseño no centrada en la identificación y canoización de una serie de objetos de culto sino más bien orientada a la exposición de debates entre los diseñadores en la que también incorporaba informaciones procedentes de la historia del comercio y los negocios.

Pero me quedaba por explorar con una mayor profundidad el diseño en el siglo XX. Partía de la experiencia de haber impartido este período a lo largo de quince años en la Escola Eina durante los cuales llegué a la conclusión de que los manuales de historia del diseño, si bien añadían muchos nuevos datos a la cuestión, no presentaban grandes novedades por lo que se refiere a la construcción de sus relatos. Eran bastante previsibles y además no me despejaban algunas incógnitas como ¿Qué es el diseño en realidad? ¿Unos objetos determinados? ¿Una actividad? ¿Un movimiento cultural? ¿Cuáles son los ideales éticos que lo inspiran? ¿Qué había ocurrido con la enseñanza? ¿Y con la profesión? ¿Realmente había tantos estilos como nos hacían creer? ¿El diseño había sido una actividad desempeñada al margen de la política o tuvo estrechas vinculaciones con ella? ¿El diseño moderno fue siempre progresista o se vinculó también a movimientos políticamente conservadores?

2. Marco disciplinar

El trabajo que se presenta pertenece a una disciplina joven, la historia del diseño en general y del diseño industrial en particular.¹ Desde hace décadas los historiadores del diseño se quejan de que su disciplina tiene poco reconocimiento académico y se culpan de no definir adecuadamente su objeto de estudio. Así que para disipar dudas sobre este trabajo se procurará definir qué es la historia del diseño.

John A. Walker define la historia del diseño como una disciplina cuyo objetivo es explicar el diseño como fenómeno histórico y social. Pero Walker distingue entre la *Design History* y la *History of Design*². Su definición de historia del diseño se refiere al primer fenómeno mientras que la segunda definición –del todo indiferenciable en español– se refiere más bien al estudio de la historia del diseño en sí misma, es decir, a la historia de la historia o lo que se considera como uno de los objetos de estudio de la historiografía.

Por un lado, la historia del diseño forma parte de la historia en general entendida como “la ciencia de los hombres en el tiempo”³ o más explícitamente, la disciplina cuyo objeto de estudio es el comportamiento de los seres humanos y las sociedades a través del tiempo.

Por otro, se han dado tantas definiciones de diseño en general y de diseño de producto en particular que sería imposible citarlas todas aquí.⁴ Sin embargo con el fin de delimitar su objeto de estudio, prácticamente todos los trabajos de investigación histórica empiezan con una definición del mismo. Una tarea un tanto ingrata si tenemos en cuenta que en el lenguaje corriente se utiliza la palabra diseño de varias maneras: como sustantivo (me gusta este diseño), como verbo (voy a diseñar) y como adjetivo (un mueble de diseño).

Una de las definiciones más antiguas, aceptadas y canónicas de diseño industrial fue la que elaboró Tomas Maldonado, en 1961, para el International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). Según este autor:

“Se entiende por diseño industrial la proyectación de objetos fabricados industrialmente, es decir, fabricados por medio de máquinas y en serie.”⁵

Nos encontramos ante una concepción del diseño moderna y arraigada que, partiendo de la observación del proceso de producción industrial y de la división del trabajo que se da en el seno del mismo, atribuye a unos individuos la responsabilidad de proyectar los objetos. El propio Maldonado admite que se trata de una definición demasiado restrictiva pues no distingue lo suficiente entre la actividad del ingeniero y la del diseñador. Sin embargo, como se fija más en la actividad de las personas que en los objetos diseñados por ellas, es una definición útil

¹ Se puede definir una disciplina como el conjunto de asunciones, conceptos, teorías, métodos y herramientas que emplea un colectivo de científicos o especialistas.

También se puede definir como una rama del conocimiento

² WALKER, John A.: *Design History and the History of Design*, Pluto Press, Londres, 1989, pág. 1.

³ BLOCH, Marc: *Introducción a la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pág. 26 [1ª edición, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Librairie Armand Colin, París 1949].

El libro fue escrito entre 1941 y 1943 y publicado póstumamente.

⁴ SIMON SOL, Gabriel: *+ de 100 definiciones del diseño*, Universitat UTEM, Santiago de Chile y UAM Xochimilco, México, 2009.

⁵ MALDONADO, Tomás: *El diseño industrial reconsiderado*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, pág. 9 [1ª edición 1977].

para indagar, por ejemplo, sobre el diseño como profesión, el cual constituye un capítulo del trabajo que aquí se presenta.

De todos modos, la definición de Maldonado fue formulada hace más de cincuenta años, en el contexto de la industrialización fordista, cuando el diseño pugnaba por diferenciarse claramente del arte y la artesanía, por un lado, y de la ingeniería, por otro. Desde los años ochenta del siglo XX el abanico de prácticas creativas consideradas como diseño se ha ampliado mucho y, por tanto, la variedad de objetos a considerar. Pero entonces los límites con la artesanía, la arquitectura y el arte se vuelven difusos y se corre el peligro de perder de vista los límites de la disciplina.

La globalización de la economía y el comercio ha puesto de manifiesto que existen culturas del diseño muy sofisticados en países relativamente poco industrializados. Si la definición del diseño depende únicamente de la seriación de los productos y del grado de mecanización de la industria es entonces evidente que quedan demasiadas producciones artesanales o semiartesanales, de excelentes calidad estética, fuera del campo de investigación de la historia del diseño. Entonces ¿Cómo se amplía el concepto de diseño para que no sea tan restrictivo y abarque un espectro cultural más amplio sin caer en el objeto folk o la pieza de arte? Una posible respuesta consiste en construir una definición a partir de la observación actividad de diseñar. No tanto a partir de los objetos diseñados.

En su artículo “Cuestiones de fondo: la hipótesis de los tres orígenes del diseño” la Dra. Anna Calvera aclara que el historiador del diseño situará los orígenes del fenómeno en función del concepto que tenga de éste y propone tres: El primer origen sería el del diseño como función de la industria. Se trata de un concepto, como el de Maldonado, que vincula la práctica del diseño a la producción industrial. Según Calvera:

“En este caso diseñar, designa una fase de la cadena de producción que consiste en decidir lo que se va hacer y es la responsable de que el producto proyectado se adecue perfectamente al utillaje técnico disponible y a las características del material objeto de transformación”.⁶

Este concepto tiene su origen en la división técnica del trabajo que se experimenta medida que los oficios se van mecanizando a finales del siglo XVIII y alcanza su máxima expresión en el siglo XX con la cadena de montaje. En ella se da una desvinculación total y absoluta entre el proceso de creación y el proceso de producción.

El segundo origen que propone Calvera es algo posterior y tiene que ver con el diseño como práctica estética y movimiento cultural. Surgió durante el debate sobre la regeneración de las industrias artísticas que tuvo lugar en los países europeos durante la segunda mitad del siglo XIX confiriendo al diseño una nueva misión social además de la económica:

“Si cuando surgió en el seno de las fábricas, tenía su función claramente en el proceso y secuencia productivos, en este segundo momento se redefinió esa función asignándole un nuevo cometido social, la obligación de ser una práctica estética culturalmente relevante”.⁷

Desde entonces se asigna al diseño el papel de crítico del entorno en general y de la producción industrial en particular, la cual tiene que mejorar activamente para demostrar así el nivel de civilización alcanzado por una sociedad.

⁶ CALVERA, Anna: “Cuestiones de fondo. La hipótesis de los tres orígenes” en *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, Editorial Designio, México DF, 2010, pág. 69.

⁷ CALVERA, Anna: *Op. Cit.*, pág. 72.

“El segundo origen histórico del diseño, pues, define su práctica en base a la identificación de una necesidad social y no sólo económica y depende de un pensamiento crítico para con la sociedad y la producción industrial, una corriente de pensamiento que denuncie el empobrecimiento de las relaciones sociales en el mundo burgués, la fealdad creciente de los paisajes urbano y rural así como la vulgaridad de las cosas que se fabrican y pueblan el universo doméstico.”⁸

De acuerdo con este concepto, la calidad de los objetos de una sociedad es la expresión de su nivel de desarrollo no solamente industrial, sino sobre todo, cultural. Esta concepción del diseño como movimiento regenerador presupone un pensamiento crítico y es de gran utilidad en este trabajo porque facilita responder con rigor a ciertas preguntas como ¿Cuáles eran los ideales éticos y estéticos que impulsaban el diseño como movimiento? ¿En qué medida estos ideales procedían o no de las artes plásticas y la arquitectura? ¿Cuáles han sido las vinculaciones entre diseño y política en el siglo XX?

Aunque la mayoría de manuales de historia del diseño del siglo XX, en la práctica mezclan ambos conceptos, en este trabajo se prestará especial atención al diseño como movimiento cultural modernizador y creador de una nueva realidad material que ha tenido, indudablemente, éxitos y fracasos. Por lo demás aunque este debate surgió hace siglo y medio, no parece que estemos hablando de un concepto del diseño anticuado pues, como constata nuestra autora, actualmente en muchos países emergentes la cultura del diseño nace a partir de una “posición crítica hacia la realidad histórica del momento y la voluntad de construir una alternativa como esperanza de futuro.”⁹ Este enfoque implica pues, unos objetivos de carácter humanístico y nos pone en alerta ante las expresiones más tecnocráticas del diseño ya que éstas no siempre se han producido en beneficio de la sociedad.

El tercer origen nos habla del momento en que la profesión del diseño se hizo autoconsciente y tiene que ver mucho con el relato sobre cómo se organizaron los diseñadores para defender su profesión y sus intereses. A su vez ello se vincula con las instituciones –centros de diseño, escuelas, museos, etc.– que estos profesionales han promovido en alianza con las administraciones públicas para que el diseño llegue a la industria y a la sociedad y no quede inexorablemente reducido a un movimiento elitista.

3. Marco temporal y geográfico

Como su título indica, el período que se estudia en este trabajo es el siglo XX. Sin embargo no se manejan las fechas de 1900 y 2000 de un modo estricto puesto que hay fenómenos que merecen atención antes de 1900 y otros que se prolongan más allá del 2000.

Coincido con Marc Bloch cuando dice que la cronología basada en el dígito uno del calendario es una arbitrariedad. Los acontecimientos suceden de manera inexorable sea cual sea la fecha y a ellos deberíamos atenernos para no caer en dicha arbitrariedad.

“Desgraciadamente ninguna ley de la historia impone que los años cuya milésima acaba con el número uno coincidan con los puntos críticos de la evolución humana. Y de ahí extrañas contorsiones de sentido. [...] En una palabra, parecemos distribuir según un ritmo pendular, arbitrariamente escogido, realidades a las que esta regularidad es completamente extraña.”¹⁰

⁸ CALVERA, Anna: *Op. Cit.*, pág. 76.

⁹ *Ibid.*, pág. 84.

¹⁰ BLOCH, Marc: *Op. Cit.*, pág. 140.

En cambio, según Edward H. Carr, los límites cronológicos son necesarios si no queremos zozobrar en un mar de datos:

“La controversia acerca de la división de la historia en períodos recae dentro de esta categoría. La división de la historia en períodos no es un hecho sino una necesaria hipótesis o herramienta mental, válida en la medida que nos ilumina y que depende en lo que hace a su validez misma, de la interpretación.”¹¹

Como la estructura del trabajo que se presenta es temática, nos hemos permitido una cierta flexibilidad por lo que a fechas se refiere y hemos procurado que la cronología de los diferentes temas no actúe como una especie de corsé. Desde el punto de vista cultural, no parece que 1900 fuera un año de grandes transformaciones. Fue el año de la exposición universal de París, el momento del máximo apogeo y consagración del Art Nouveau y más bien se revela como una época de continuidad que de rupturas. 1914 parece una fecha más indicada para el inicio del trabajo que nos ocupa ya que coincide con el inicio de la Primera Guerra Mundial.¹²

Para la conclusión de este trabajo podemos considerar que 1989 es una fecha clave pues se produce la caída del Muro de Berlín y el inicio de la desintegración de la Unión Soviética que culminó en 1991. Entre estas dos fechas se produjo el final de la Guerra Fría que impregnó toda la historia política, económica y social de casi medio siglo. De hecho esta cronología coincide con la que define Hobsbawm en su *Short Twentieth Century*. El ocaso de la Guerra Fría significó el fin de la concepción de mundo bipolar marcó el inicio de la concepción de un mundo globalizado e interconectado donde los procesos económicos y los conflictos que ocurren en un lugar del mundo pueden tener un impacto inmediato a miles de kilómetros y sobre las poblaciones de otro.

Para cerrar este apartado diremos que, por motivos de extensión y medios al alcance, para la realización de este trabajo nos hemos circunscrito al mundo occidental y al llamado hemisferio norte: Europa, Estados Unidos y la exUnión Soviética. La historia del diseño en todo el mundo es un trabajo que está realizando Victor Margolin y cuya primera parte ha aparecido al final de la redacción de este trabajo y cuya segunda parte todavía no está terminada.

4. Hipótesis o punto de partida

La cantidad de obras escritas que de modo total o parcial tratan del diseño en el siglo XX parece muy abundante pero hay multitud de temas que merecen una atención más exhaustiva.

La bibliografía que se examina, más adelante, en el estado de la cuestión aporta muchos datos sobre la historia evolutiva del diseño del siglo XX pero no permite responder a preguntas de gran calado como ¿Cuáles han sido los ideales sociales? ¿En realidad los había o todo ha sido una simple cuestión de consumo? ¿Cómo hablar de los estilos huyendo del catálogo estereotipado? ¿Desde cuándo hay profesionales del diseño industrial? ¿Por qué se insiste tanto en la explicación de la Bauhaus y de la HfG de Ulm? ¿Es por su fracaso? ¿Acaso no hubo otras escuelas? Así pues los puntos de partida que se proponen son los expuestos a continuación.

¹¹ CARR, Edward H.: *¿Qué es la historia?*, Ed. Ariel, Barcelona, 1987 [1ª edición, Londres, 1961]: *Op. Cit.*, pág. 127.

¹² En cualquier caso, este trabajo empieza allí donde terminé el libro: CAMPI, Isabel: *La idea y la materia. Vol. 1 El diseño de producto en sus orígenes, 1750-1914*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

En el ensayo *Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry*, Alain Findeli observa que escribir una historia del diseño unitaria es imposible cuando no incorrecto.¹³ En realidad, hay muchas maneras específicas y relevantes de explicar esta historia y se debería exponer a los estudiantes a cada una de ellas. Findeli enumera nada más y nada menos que hasta veintitrés maneras de explicar el diseño, entre las que se cuentan la historia de los productos remarcables, la influencia del desarrollo tecnológico en el diseño, la historia de los diseñadores importantes, la historia de las instituciones vinculadas al diseño, la historia económica, la historia de la cultura material, la historia de los museos, la historia de las mujeres, la historia de las tipologías, la historia de las ideas, la historia de los estilos, la historia de la profesión, la historia de la enseñanza, etc. Ninguna de estas historias puede considerarse más importante que otra pero, a nuestro juicio, son cuestiones relevantes que no siempre han sido suficientemente exploradas en las historias del diseño hasta el momento presente.

Para este trabajo hemos escogido la historia de las ideas, la historia de los estilos, la historia de la profesión y la historia de la enseñanza porque consideramos que de su examen exhaustivo y de su interrelación se pueden derivar interesantes conclusiones. La historia de las ideas puede vincularse con la historia de los estilos y de la enseñanza y, qué duda cabe, que la historia de la enseñanza puede vincularse con la historia de la profesión y ésta, a su vez, puede vincularse con la historia de las ideas. Y así sucesivamente. Hemos descartado la historia social del diseño porque, como veremos en el *Capítulo I* donde se hace un estado de la cuestión, ésta ha sido ampliamente tratada por Adrian Forty, Penny Sparke y Jonathan Woodham y también hemos descartado el enfoque de la historia del diseño de carácter más técnico porque éste ya ha sido investigado por Carrol Gantz.¹⁴

Este no es un trabajo de investigación elaborado con fuentes primarias, sino que es la composición de una serie de relatos elaborados a partir de fuentes secundarias. No se ha ido a la búsqueda de datos desconocidos sino que se ha trabajado con datos aportados por otros historiadores, lo más contrastados y fiables posible, experimentando con la narración misma. Se ha partido, por un lado, de las teorías de Hyden White quien afirma que el discurso narrativizante es la forma más evolucionada de la narración histórica y, por otro, de las reflexiones de John Lewis Gaddis quien afirma que los historiadores tienen un laboratorio en la cabeza, con el que reconstruyen procesos del pasado a partir de estructuras supervivientes.

En este trabajo se elaboran cuatro relatos temáticos a partir de datos existentes. El experimento es muy sencillo y consiste en pensar que al reunir datos relacionados con un tema dado se constataran similitudes, se identificaran puntos de encuentro o de desencuentro y se descubrirían influencias recíprocas que en los relatos cronológicos no emergen. A su vez, se procura que cada relato tenga un hilo narrativo que actúe como metarrelato, ayude a confeccionar la trama y trascienda el aspecto prosaico de la mera aportación de datos.

5. Las áreas de investigación

Estos cuatro relatos se corresponden con los capítulos físicos en los que se ha dividido la investigación, precedidos por un capítulo introductorio en el que se abordan temas de historiografía, metodología y epistemología relativos a la historia del diseño.

¹³ FINDELI, Alain: "Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry" en *Design Issues*, Vol. 11, nº 1, 1995, págs. 43-64.

¹⁴ GANTZ, Carroll: *The Industrialisation of Design- A History from the Steam Age to the Present*, McFarland & Company, Jefferson, NC, 2010.

Capítulo I. Historiografía, metodología, epistemología

En primer lugar, este capítulo se propone hacer un estado de la cuestión de todos los libros que hacen trabajos de síntesis sobre el siglo XX. Como se trata de una bibliografía relativamente numerosa se examina por países. Estos son: Gran Bretaña, Estados Unidos, Italia y Francia. También se añaden otras aportaciones realizadas en Dinamarca y España. Aunque la bibliografía publicada en los países anglosajones es muy abundante, se ha tenido especial cuidado en mencionar las aportaciones italianas y francesas, generalmente muy olvidadas por los historiadores de habla inglesa.

Del examen de los libros publicados sobre el siglo XX se desprende una clasificación que maneja tres tipologías: 1) Libros de fichas ilustradas; 2) Catálogos de exposiciones y obras colectivas y 3) Monografías. Estas últimas a su vez se pueden clasificar en: a) Textos cronológicos y b) Textos temáticos. La conclusión de este análisis es que las narraciones temáticas son las obras más especulativas y arriesgadas y las menos abundantes. Esta es una de las razones por las que el trabajo que se presenta no es ni un libro de fichas ilustradas ni un catálogo colectivo ni una narración cronológica.

La segunda parte de este capítulo, llamado metodología, trata de cuestiones de forma y contenido y se alude a la metáfora del laboratorio mental de John L. Gaddis. En relación a la forma se exponen las teorías de Hayden White quien sostiene que, en la narración histórica, forma y contenido no son independientes. White compara los anales, las crónicas y el discurso narrativizante para demostrar que este último es la forma más evolucionada de narración histórica. Dentro del mismo, este trabajo opta deliberadamente por la narración temática ya que es la que permite profundizar más, así como extraer nuevas lecciones y nuevas conclusiones a partir de los acontecimientos.

En cuanto al contenido, se examina la relación entre este trabajo y la historia del arte. Por un lado, se exponen los argumentos de Kjetil Fallan en contra de la transferencia de los métodos de la historia del arte a la historia de diseño causa, por lo visto, de todos sus males. Por el otro, se hace una breve referencia al movimiento de renovación de la historia del arte promovido por la revista *Block* y al movimiento a favor de la sociología del arte. Ambos han cuestionado la historia del arte tradicional, formalista y romántica, para abrir nuevos caminos, muy útiles para la historia del diseño.

Finalmente este capítulo propone una serie de cuestiones epistemológicas, recientemente analizadas por Kjetil Fallan, y muy pertinentes en el contexto de un trabajo que pretende hacer una síntesis sobre la evolución del diseño en el siglo XX.¹⁵ Se examinan los ismos como herramienta de clasificación, se describe su naturaleza cambiante, su relación dialéctica entre doctrina y práctica y su inclusión en el contexto más amplio de los epistemes. La teoría de los ismos, los epistemes es de una gran utilidad en la interpretación y clasificación de los movimientos y estilos del diseño en el siglo XX que se suceden consecutivamente y en paralelo a la vez.

Finalmente, en este capítulo se analizan los conceptos de moderno, modernidad y “modernismo” y se expone cómo se utilizarán en este trabajo. En relación a los conceptos de “modernismo” y “postmodernismo” se analizarán y compararán sus acepciones en el Diccionario de la RAE y en la *Enciclopedia Britannica*. También se expone

¹⁵ FALLAN, Kjetil: “Epistemology” en *Design History. Understanding, Theory and Method*, Berg, Oxford/Nueva York, 2010, págs. 105-146.

como se trabajará con las definiciones de *modernism* de Roger Griffin, un historiador británico que maximiza este concepto y lo lleva al terreno de los movimientos sociales entre los cuales, claro está, se encuentra el diseño.

Capítulo II. La profesión o la búsqueda de la identidad

El relato que se plantea en este capítulo se propone investigar como los diseñadores se han ganado la vida y como han evolucionado las relaciones entre ellos y las empresas. A su vez indaga sobre cómo han luchado para encontrar una identidad profesional diferenciada de campos afines y los problemas para conseguir el reconocimiento de su autoría. Aunque la cronología de este trabajo se circunscribe al siglo XX, nos ha parecido oportuno empezar este capítulo con algunos antecedentes bien documentados como el caso de los proto-diseñadores en los orígenes de la Revolución Industrial y el caso de las Industrias artísticas e industrias técnicas en Gran Bretaña.

En el primer caso, las investigaciones de Christine Velut sobre el estatus laboral de los diseñadores de papeles pintados en la Francia postrevolucionaria han sido de gran utilidad. Igualmente nos ha parecido interesante traer al caso la empresa de tejidos de Christophe-Philippe Oberkampf que destacó por la excelencia de sus estampados y por la originalidad de sus famosas *toiles de Jouy*.

En relación a las industrias artísticas británicas en el apartado *Felix Summely Art Manufactures* se describen las iniciativas profesionales a favor del diseño promocionadas por Henry Cole así como algunos ejemplos de directores de diseño de algunas empresas cuyos nombres son muy poco conocidos. El caso de William Morris se menciona en su triple dimensión de diseñador, editor y productor ya que fue uno de los reformistas que obtuvo, en su época, mayores beneficios con el diseño.

En *Los primeros diseñadores profesionales alemanes* hemos tenido en cuenta que, a pesar de sus proclamas a favor del arte industrial, la Bauhaus no fue una prolífica cantera de diseñadores de producto. Wilhelm Wagenfeld fue el único alumno que trabajó toda su vida como diseñador industrial. Marianne Brandt, autora de originales lámparas, abandonó la profesión para dedicarse a la enseñanza. En los años treinta Walter Gropius, Marcel Breuer y Mies van de Rohe emigraron a Estados Unidos compaginando sus carreras de arquitectos con la docencia y el diseño de ciertos muebles.

De acuerdo con los datos estudiados, parece ser que los “artistas comerciales” americanos fueron realmente los primeros que se ganaron holgadamente la vida como diseñadores industriales, se autoproclamaron y se organizaron como tales. Por eso, los casos de Walter Dorwin Teague, Norman Bel Geddes, Richard B.Fuller, Raymond Loewy y Henry Dreyfuss se describen ampliamente en este capítulo y no en el de los estilos como hubiera sido de esperar. En nuestra opinión, su gran aportación al diseño fue el desarrollo de una metodología de trabajo profesional eficiente que, después de la II Guerra Mundial, sirvió de modelo para las grandes consultorías británicas y europeas.

Como se suele prestar tanta atención a los diseñadores-autores que trabajan por su cuenta, firman sus obras y se hacen famosos, nos ha parecido especialmente interesante exponer algunos casos diferentes, es decir los de diseñadores asalariados pero no por ello mal documentados: Primero, el de Harley Earl empleado como director de diseño durante 31 años en la General Motors y, segundo, el de los primeros diseñadores en la

Unión Soviética que, por tratarse de empleados del Estado, no podemos considerar como profesionales *free-lance*.

En el apartado *Los diseñadores se organizan* se describe cómo empezó a articularse la profesión a nivel internacional. Acuciados por una gran crisis económica, la labor de los diseñadores americanos en los años treinta fue pionera. Sin embargo los datos demuestran que la articulación de la profesión no se empezó a producir, por lo menos a nivel internacional, hasta los años cincuenta cuando se creó el ICSID que, en 1959, agrupaba ya una cifra respetable de asociaciones de diseñadores en diversos países.

En *El diseño como ciencia* se describe como una de las grandes preocupaciones de esta nueva profesión era desvincularse del arte y de la idea del diseñador-artista-estrella que hasta antes de la guerra habían conocido las empresas. Una manera de legitimarla era argumentar que el diseño es una ciencia capaz de desarrollar una metodología rigurosa. La obsesión por la metodología se encuentra bien documentada en los años sesenta a través de los trabajos del Royal College of Art y de la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Además de dar credibilidad a la profesión, este afán cientifista tenía la ventaja añadida de conferir universalidad al diseño cuyos críticos de orientación marxista siempre lo acusaban de ser una simple herramienta al servicio del capitalismo. Si el diseño evolucionaba hasta convertirse en una ciencia, supuestamente neutra, se podría practicar en cualquier sistema político-económico.

La herencia de las grandes consultorías americanas llegó a Europa a través de Gran Bretaña donde, tradicionalmente, se han creado las mayores empresas de servicios de diseño. En nuestra opinión, la mayor aportación de Gran Bretaña al diseño no es tanto de orden formal –como en el caso italiano– o de tipo metodológico –como en el caso alemán–, sino más bien de tipo profesional. Los datos que se aportan en el apartado *Las grandes consultorías británicas* permiten afirmar que en Gran Bretaña, a pesar –o quizás a causa– de su precoz desindustrialización, los servicios de diseño se convirtieron pronto en un sector económico con entidad propia.

En *La profesión del diseño en Alemania*, *Los diseñadores italianos* y *Los diseñadores japoneses* se intenta dar una noción de cuál es el perfil del profesional que se ha desarrollado en estos países. De todas formas el tema sigue abierto. En Europa ya se han realizado algunos estudios que se mencionan en el apartado *La profesión del diseño en el último cuarto de siglo* y cada año, desde 2007, el 29 de junio, el ICSID organiza el World Industrial Design Day en el que se examina el estado de la profesión a nivel mundial.

Los estudios sobre género han sido desde hace años uno de mis campos favoritos de investigación, y disponía de mucha información para redactar el apartado *Las mujeres diseñadoras*. No lo hemos incluido en el capítulo de los estilos, porque no creemos que las diseñadoras tengan un estilo diferenciado de los diseñadores. Pero sí hemos querido colaborar a visibilizar el trabajo de un puñado de mujeres que ejercieron profesionalmente ya desde el siglo XIX y situarlas en su contexto.

El último apartado es *La profesión del diseño en el último cuarto de siglo*, en el que se hace mención de las últimas tendencias en la práctica profesional a instancias de los cambios que han significado el fracaso de la organización fordista de los servicios de diseño y la llegada de la informática y las tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

Capítulo III. La enseñanza o la síntesis entre conocimiento y creación

Existen relatos muy detallados sobre unas cuantas escuelas de diseño mitificadas. Partiendo de ellos debería ser posible establecer una evolución de la enseñanza del diseño en el siglo XX. Este relato se proponen reflexionar sobre significado de las grandes escuelas y sobre cómo en el mundo de la enseñanza se elabora un conocimiento que se combina con la creación.

Este capítulo podría constituir un libro en sí mismo pues la cantidad y la variedad de escuelas de diseño que hay repartidas por todo el mundo merecería una investigación específica cuyo alcance escapa a los propósitos de este trabajo. Es un tema muy estimulante para los que, como yo, llevamos treinta años en el mundo de la enseñanza. El historiador Richard Buchanan presentó, a finales de los años noventa, algunos comunicados en congresos donde empezó a definir unas posibles y esclarecedoras pautas evolutivas de la enseñanza del diseño.¹⁶ Sus trabajos han sido de una enorme utilidad para esta investigación, ya que permiten ubicar los diversos centros dentro de un proceso general estableciendo así su carácter pionero.

Aunque no forman parte del siglo XX nos ha parecido conveniente redactar el apartado *Los antecedentes: las escuelas de artes industriales* a partir de los trabajos sobre la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona,¹⁷ el libro de Penny Sparke sobre la profesión¹⁸ así como un documentado trabajo de James Schmiechen¹⁹ sobre las escuelas británicas de arte y trabajo; todos ellos sugieren que los primeros esfuerzos educativos para armonizar arte e industria son bastante anteriores a la era de las vanguardias. A continuación se describen detalladamente cuatro centros que constituyen, en opinión de los expertos, grandes hitos en la enseñanza del diseño: la Bauhaus, los VKhUTEMAS de Moscú, la Hochschule für Gestaltung de Ulm y la Cranbrook Academy of Art.

En el apartado *La formación de los diseñadores en Alemania* se pretende situar el fenómeno de la Bauhaus en su contexto ya que debe quedar claro que aquella mitificada escuela no fue ni la primera ni la única escuela de arte reformada en Alemania. Según Hans Wingler, existieron otras muchas entre las que destacaba la Escuela Debschitz de Munich, la Escuela de Arte de Frankfurt y otras escuelas como el Instituto Reimann de Berlín, la Academia de Breslau y la Escuela de Artes Aplicadas de Burg Giebichenstein.²⁰

Hace un par de décadas era sumamente complicado obtener información de los VKhUTEMAS de Moscú, pero gracias a los trabajos de Christina Lodder y de Selim Khan-Magomedov hoy sabemos que se trataba de una organización docente muy pionera por

¹⁶ BUCHANAN, Richard: "Education and Professional Practice in Design" *Design Issues*, Vol. 14, nº 2, 1998; "The problems of Character in Design Education: Liberal Arts and Professional Specialization", *The International Journal of Technology and Design Education*, Vol. 11, nº 1, 2001.

¹⁷ VV. AA.: *Llotja Escuela Gratuita de Diseño 1775- Escola d'Art 2000*, Generalitat de Catalunya-Departament d'Ensenyament, Barcelona, 2000.

¹⁸ SPARKE, Penny: *Consultant Design. The History and Practice of the Design Industry*, Pembrige Press, Londres, 1983.

¹⁹ SCHMIECHEN, James A.: "Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain" en DOORDAN, Dennis P. (Ed.): *Design History: An Antology*, MIT Press, Cambridge/London, 1995, págs. 167-177.

²⁰ WINGLER, Hans (Ed.): *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Ed. Taurus, 1980.

lo que a la enseñanza de las artes aplicadas y el diseño se refiere y, en muchos aspectos, paralela a la Bauhaus, con la que mantuvo contactos.²¹

La Hochschule für Gestaltung de Ulm es otro caso de centro mártir y mitificado sobre el que ahora existe una gran cantidad de información. Según el esquema de Buchanan, este centro hizo de modo pionero el paso de la profesión a la disciplina ya que uno de sus objetivos fundacionales era la investigación. De ahí sus obsesión por la metodología y sus esfuerzos por desmarcar el diseño del arte y relacionarlo con la ciencia. La HfG de Ulm fue sin duda el modelo pedagógico a seguir para todas las escuelas de los años cincuenta y sesenta. Para la redacción de este capítulo han sido especialmente relevantes los trabajos de Herbert Lindinger, exalumno y profesor de la HfG, y el voluminoso trabajo de René Spitz sobre la historia política de este centro.²²

Aunque sabemos que en EE. UU. la enseñanza del diseño se originó en muchas e importantes escuelas de artes aplicadas que ya en el siglo XIX llevaban el nombre de su fundador seguido de *School of Design*, nos ha parecido interesante describir el curioso caso de la Cranbrook Academy of Art. A pesar de no tener un plan de estudios establecido y de que toda su pedagogía se basa en la investigación y en la iniciativa del estudiante, debemos reconocer que este centro ha sido y es una de las mejores canteras de diseñadores de América. Para la redacción de este apartado ha sido de una gran utilidad el excelente catálogo *Design in America. The Cranbrook Vision, 1925-1950*²³ lleno de interesantes artículos críticos sobre dicho centro, uno de los pocos en el mundo –junto con la Bauhaus y la HfG de Ulm– capaces no sólo de marcar tendencias a nivel internacional, en el plano pedagógico sino también en el plano estético.

Capítulo IV. Los estilos o la búsqueda de la forma

Aunque a simple vista parece que el diseño de producto en el siglo XX ha generado una gran abundancia de estilos y un cierto caos formal, es posible encontrar diferentes lógicas y líneas de fuerza a lo largo del siglo. Este relato se propone investigar como materia, técnica y significación se combinan en cada época para formar un estilo. Este capítulo trata, pues, del diseño de producto desde el punto de vista estético y se propone indagar sobre los diversos estilos que han ido apareciendo a lo largo del siglo XX.

En primer lugar se plantea el debate sobre la conveniencia o no de estudiar el estilo en el diseño. A continuación se examinan las teorías sobre el estilo elaboradas por Gottfried Semper y Alois Riegl en el siglo XIX y, más modernamente, por Teresa M. Sala y Meyer Schapiro, para terminar con las teorías de Peter Dormer sobre la relación entre el acelerado cambio estilístico y la doctrina del liberalismo económico.

Como muchos de los estilos del siglo XX han tenido lugar en paralelo, su ubicación espacio-temporal resulta problemática pues coexisten fenómenos aparentemente contradictorios. Los estilos más opuestos se dan en paralelo y aparentemente revueltos. Por

²¹ LODDER, Christina: “VKhUTEMAS: Los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado” en *El constructivismo ruso*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, págs. 111-143; y más recientemente: KHAN-MAGOMEDOV, Selim O.: *Vhutemas: Moscou 1920-1930*, Éditions du Regard Cop., París, 1990.

²² LINDINGER, Herbert (Ed.): *Ulm Design. The Morality of Objects, Hochschule für Gestaltung Ulm, 1953-1968*. Ernst & Sohn Verlag, Berlín, 1990; SPITZ, René: *hfg ulm. The View behind the Foreground. The Political History of the Ulm School of Design, 1953-1968*, Ed. Axel Menges, Londres/Stuttgart, 2002.

²³ VV. AA: *Design in America. The Cranbrook Vision, 1925-1950*.

ello y, de acuerdo con las teorías de Kjetil Fallan, se propone clasificarlos en ismos y epistemes. Según Fallan, el *modernism* es el gran episteme del siglo XX porque es una constelación de ideas, valores, técnicas, deducciones y generalizaciones compartido por todos los artistas y diseñadores. Aquí se propone que –junto al *modernism*– existen dos líneas temática más que abarcan diversos ismos y que guían la dialéctica entre ideología y práctica en direcciones paralelas a lo largo del siglo y que se apuntan seguidamente. Cada uno de estos posibles epistemes incluye varios ismos. Las similitudes formales entre los ismos de un mismo episteme a veces son sorprendentes teniendo en cuenta que distan mucho en el tiempo.

1. *El episteme moderno y el episteme postmoderno* parte de la idea de que el Movimiento Moderno, a pesar de su voluntad antiestilística, tuvo una autoridad moral de tal envergadura que generó uno de los estilos más duraderos del siglo XX, entre ellos el del mueble de tubo. Aunque los proyectos de igualdad social fueron progresivamente abandonados por arquitectos y diseñadores, después de la II Guerra Mundial, como reacción contra la idea de que los destinos del diseño sólo se rigen por el consumo, aparece la defensa de lo que podríamos llamar el “diseño ortodoxo”. Su misión es velar, en la medida de lo posible, por la continuidad de los ideales de utilidad, pureza formal y economía que defiende el episteme moderno.

En primer lugar, se examina el fenómeno del *Good Design* en Estados Unidos, o la *Gute Form* en Alemania, que contaría con un gran apoyo institucional en forma de exposiciones, premios y programas educativos. El *Bel design* tendría en Italia a uno de sus más originales representantes y por esta razón se le ha dedicado un apartado específico. Lo que se describe en el apartado *El buen diseño en España* se refiere también la opción más ortodoxa del diseño apoyada por instituciones, diseñadores y empresas.²⁴

El capítulo continúa con el *High-Tech* y el Adhocismo de los años setenta los cual serían las versiones antiautoritarias del buen diseño. Son aquellas tendencia que exacerba, a veces innecesariamente, el principio de sinceridad de los materiales y elementos constructivos, con el fin de no caer en las excentricidades del Pop, del Nuevo Diseño o del diseño postmoderno, que son sus estilos coetáneos.

El Minimalismo es, nuestra mi opinión, el último epígono del Movimiento Moderno. La defensa del buen diseño llevó, a finales de siglo, a posturas muy radicales en las que, con el argumento de que había que reducir no solamente la contaminación ambiental sino también la contaminación semántica, en nombre de la pureza formal, el repertorio de colores y formas autorizadas se redujo al mínimo.

2. *Pluralismo y consumo* trata de una serie de estilos que no se encuentran legitimados por una sólida teoría pero que han tenido un éxito comercial y social indiscutible. Como empezaron a ser seriamente estudiados a partir de los años sesenta, cuando se rompió el ideal monolítico del “buen diseño”, podríamos decir que forman parte de la visión postmoderna de la historia.²⁵ La fecha de inicio se sitúa al término de la Primera Guerra

²⁴ Ello no es obstáculo para que el caso español vuelva a aparecer en los años ochenta con el título de *El nuevo diseño en España* recogiendo lo ocurrido cuando nuestro país se convirtió en la gran novedad internacional.

²⁵ Fueron los intelectuales, los arquitectos y los diseñadores pop los primeros en descubrir y estudiar el Art Déco y el *Streamline*. Dos movimientos odiados por los historiadores afines al Movimiento Moderno.

Mundial cuando las artes decorativas, que buscaban afanosamente un estilo alternativo al *Art Nouveau*, se fijaron en las novedades formales de las vanguardias y los países exóticos. Por esta razón el primer estilo que se describe es el Art Déco. Éste proponía inicialmente un lujo moderno que, después del desastre de la Primera Guerra Mundial, tendría un extraordinario éxito internacional en todos los ámbitos del diseño.

Dado que es un estilo muy estudiado y que sobre el que ahora existe una abundante bibliografía, le hemos dedicado un extenso apartado en el que se examinan exhaustivamente sus fuentes iconográficas (*La moda de l'art nègre*, *Las culturas mesoamericanas*, *El lejano oriente*, *El Egipto de Tutankamon*, *El diálogo con la modernidad* y *El diálogo con la tradición*) así como los materiales más utilizados y los países donde tuvo éxito. Éstos se agrupan bajo el título de *Un estilo global* ya que el Art Déco fue el primer estilo moderno que llegó a todos los continentes.

El *Streamline* fue un estilo típicamente industrial y norteamericano que surgió en los años treinta de la asociación entre los conceptos de modernidad y eficiencia aerodinámica. Lógicamente fue elaborado en el mundo del transporte donde la eliminación del rozamiento es una cualidad indiscutible. Pero la elocuencia de las formas aerodinámicas fue tal que pronto fueron adoptadas por los fabricantes de electrodomésticos y de toda clase de objetos. El *Streamline* fue catapultado en dos grandes exposiciones universales: una en Chicago (1933) y una en Nueva York (1939)

Aunque el estilo postmoderno es típico de los años ochenta, nosotros creemos que el cuestionamiento de las teorías funcionalistas es muy anterior y se inicia con el Pop. En los años sesenta, la cultura del consumo fue cínicamente exaltada por el diseño Pop, un estilo entusiásticamente adoptado por los diseñadores y los consumidores jóvenes, hartos del buen gusto y el aburrimiento del *Good Design*. En el apartado *La sensibilidad pop* se habla de un concepto que abarcaba tanto las artes plásticas como la música o el diseño y cuyas fuentes iconográficas fueron la ciencia-ficción, la era del espacio, la psicodelia y el Op-art.

La continuación lógica del Pop fue el estilo postmoderno llamado a menudo "Nuevo diseño" que proponía una alternativa radicalmente opuesta a la frialdad del episteme moderno y el buen gusto oficial. Del mismo modo que el pop se relaciona con los estudios sobre el consumo y la cultura de masas, el diseño posmoderno se relaciona con una serie de textos de filósofos, críticos de la arquitectura y el diseño que fueron fundamentales en su formulación. El lenguaje del diseño postmoderno hace referencia a ideas como la catástrofe de la modernidad, los viajes iniciáticos, el bricolaje creativo y la presencia del pasado.

3. *La naturaleza como modelo* hace mención a otra línea de estilos de carácter más romántico y bastante intermitente que a lo largo del siglo XX han explorado la relación entre diseño y naturaleza. El Art Nouveau, el Organicismo y el Blobismo han sido intentos de establecer una relación armónica entre el mundo artificial y el mundo natural, constantemente amenazado por una industrialización depredadora y destructiva.

Aunque en el fondo la actitud es parecida, su concreción formal es muy diferente ya que se encuentra condicionada por los descubrimientos científicos sobre las leyes que rigen el mundo natural así como por las posibilidades de expresión gráfica y las técni-

cas de construcción.²⁶ Con el fin de dar una visión completa del siglo XX y del tema en general, he considerado interesante remontarme a las teorías científicas de los siglos XVIII y XIX que fundamentan y articulan esta corriente estilística. Más allá del conocido Organicismo, en el apartado *El diseño blob y los progresos de la informática* se describe un interesante caso de alianza entre teoría estética y tecnología.

Capítulo V. Los ideales del diseño y su vinculación con la historia

A lo largo del siglo XX, y en diferentes contextos geográficos, el diseño ha generado un cuerpo de ideales sociales que se ha puesto al servicio de las ideologías o ha sido instrumentalizado por proyectos políticos. Este relato se propone investigar el diseño como fenómeno dentro de la historia del siglo XX. Este capítulo trata, pues, de la relación entre la política, las mentalidades y los ideales del diseño a lo largo del siglo XX.

El espíritu mercantil que impregna el diseño en las sociedades industriales y postindustriales pudiera hacernos creer que se trata de una actividad desprovista de contenido sociopolítico. Eso no es así y a través de los textos y las obras de los diseñadores y de los colectivos de diseñadores es posible investigar su voluntad de transformación social. Aunque a lo largo del siglo pasado sus ideas han cambiado a menudo de signo, en general, los diseñadores han expresado vivos deseos de armonía e igualdad social. Este capítulo trata de averiguar el papel que el diseño ha tenido en la historia del siglo XX en el contexto de la pugna entre la democracia liberal, el Comunismo y el Fascismo.

Aquí se examinan las llamadas vanguardias históricas, no tanto desde el punto de vista artístico como desde el de sus proyectos sociales y sus dilemas para conciliar los ideales éticos con los ideales estéticos, así como su actividad en el campo del diseño de objetos. La Primera Guerra Mundial asestó un duro golpe al experimentalismo de las vanguardias que, o bien se volvieron más conservadoras invocando el clasicismo, o bien se orientaron decididamente hacia la construcción del mundo moderno colaborando con el socialismo y el fascismo.

A continuación se describe el proyecto social del Movimiento Moderno y se analizan sus ideas de reforma de la vida cotidiana y del comportamiento de las personas. Estas ideas se concretan en el concepto de la casa y el papel de la mujer. En el apartado denominado *La máquina de habitar* se pretenden examinar cuáles eran estas ideas y en qué medida los artífices de la modernidad se proponían llevar al hogar un programa de vida relacionado con la higiene, la eficiencia en las tareas domésticas, el consumo y la producción del mobiliario. En realidad muchas de estas ideas no eran nuevas y habían sido investigadas por moralistas, políticos y sociólogos de finales del siglo XIX pero los arquitectos y los diseñadores del Movimiento Moderno las hicieron suyas, realizaron una síntesis de todas ellas y les dieron forma.

En el apartado sobre diseño y fascismo se analiza la compleja ideología del fascismo con el fin de desentrañar sus extrañas relaciones con el diseño. Se explora el concepto de “modernismo sociopolítico” de los regímenes de Mussolini y Hitler y, en el caso de Alemania su voluntad de transmitir un mensaje racista a través de la tecnología y el diseño de productos.

²⁶ En el libro *La idea y la materia Vol. 1 El diseño en sus orígenes* ya di cumplida cuenta del Art Nouveau y de sus estrategias de interpretación de la naturaleza: el panteísmo, la esquematización, la metamorfosis y el evolucionismo.

En el apartado sobre la Guerra Fría se intenta explorar y describir la relación entre la política de bloques y el diseño: como el diseño representaba ideales de democracia, abundancia y libertad de consumo y en qué medida estos ideales fueron políticamente manipulados; cómo reaccionó la URSS frente a ello y cómo en contra de toda expectativa, fue la misma juventud occidental la que cuestionó el ideal de sociedad consumista y derrochadora.

La Guerra Fría tuvo dos etapas: la primera, llamada “La era dorada” (1945-1968), estuvo presidida por el crecimiento económico, los sistemas de producción fordista y las políticas económicas keynesianas; por el contrario, la segunda, llamada “Los años de crisis” (1969-1991), estuvo presidida por los vaivenes económicos, el fin del fordismo y el keynesianismo, la aparición de los sistemas productivos de acumulación flexible, las políticas económicas neoliberales y la compresión espacio-temporal. Este conjunto de cambios dio lugar a la era postmoderna.

Finalmente, veremos cómo en las últimas décadas del siglo, frente a las frivolidades del estilo postmoderno y el exacerbado esteticismo del minimalismo, se produjo una especie de rearme moral en el mundo del diseño. A finales de siglo aparecieron en el horizonte dos movimientos sumamente originales que demostraban que, más allá de las estrictas necesidades del mercado, era posible encontrar nuevos ideales y reconstruir el compromiso social del diseño de cara al nuevo milenio. El rearme moral del diseño se expone en dos apartados: “El diseño sostenible” y “El movimiento *Design for All*” en los cuales se desvela que, curiosamente, a nivel ciudadano, estas preocupaciones eran muy anteriores a los años noventa y a la toma de conciencia del colectivo de diseñadores.

Capítulo VI: Conclusiones

Este trabajo de investigación concluye con el capítulo donde se resuelve la verificación de la hipótesis planteada y se exponen las sorpresas, obstáculos, rodeos, hallazgos y resultados que ha conllevado el experimento en el proceso de buscar, entender y construir nuevos relatos para una historia supuestamente conocida.

Nota: Las traducciones de los textos originales escritos en francés, inglés, italiano y catalán han sido realizadas por la autora. Siempre que ha sido posible, se ha indicado cuando la traducción es doble (por ejemplo, cuando se trabaja con un texto en francés o inglés que es una traducción del original ruso).