Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

16 de diciembre de 2020.
Dictamen C.I. 25/2020

DICTAMEN
QUE PRESENTA LA COMISIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y DISEÑO

ANTECEDENTES

I. El Consejo Divisional de Ciencias de la Comunicación y Diseño, en la sesión 10.19, celebrada el 16 de julio de 2019, integró esta Comisión en los términos señalados en el artículo 55 del Reglamento Interno de los Órganos Colegiados Académicos.

II. El Consejo Divisional designó para esta Comisión a los siguientes integrantes:

a) Órganos personales:

- ✓ Dr. Jesús Octavio Elizondo Martínez, Jefe del Departamento de Ciencias de la Comunicación;
- ✓ Dra. Cecilia Castañeda Arredondo, Jefa del Departamento de Teoría y Procesos del Diseño;
- ✓ Dr. Carlos Joel Rivero Moreno, Jefe del Departamento de Tecnologías de la Información.

b) Representantes propietarios:

- Personal académico:

  - ✓ Dr. André Moise Dorcé Ramos, Departamento de Ciencias de la Comunicación;
  - ✓ Dra. Deyanira Bedolla Pereda, Departamento de Teoría y Procesos del Diseño;
  - ✓ Dr. Tiburcio Moreno Olivos, Departamento de Tecnologías de la Información.

CONSIDERACIONES

I. La Comisión recibió, para análisis y discusión, el **informe final del proyecto de investigación** denominado "***El surgimiento del movimiento moderno en el diseño"*** presentado por el Dr. Luis Alfredo Rodríguez Morales, aprobado en la Sesión 08.14 celebrada el 20 de marzo de 2014, mediante el Acuerdo DCCD.CD.13.08.14.

II. La Comisión de Investigación sesionó el 16 de diciembre de 2020, fecha en la que concluyó su trabajo de análisis y evaluación del informe final, con el presente Dictamen.

III. La Comisión tomó en consideración los siguientes elementos:

- ➢ *"Lineamientos para la creación de grupos de investigación y la presentación, seguimiento y evaluación de proyectos de investigación"* aprobados en la Sesión 06.16 del Consejo Divisional de Ciencias de la Comunicación y Diseño, celebrada el 6 de junio de 2016, mediante al acuerdo DCCD.CD.15.06.16.

- Protocolo de investigación.
- Relevancia para el Departamento.
- Objetivos planteados.
- Resultados obtenidos.

IV. **Objetivos planteados**:

El objetivo principal fue obtener un libro publicable.

V. **Resultados obtenidos**:

El trabajo presentado fue estructurado con una primera sección que muestra la evolución de los EUA, dentro del marco de su pragmatismo y el consiguiente desarrollo industrial que, en buena medida, se apoyó en actividades de diseño funcional y racional. La segunda sección se refiere a los inicios de la profesión en Inglaterra durante el siglo XIX. Una tercera sección aborda la síntesis de las dos vertientes anteriores en Alemania, desde el Werkbund hasta la HfG Ulm. Por último, se presenta una sección especialmente dedicada a México, desde los inicios del siglo XX hasta la década de 1980.

DICTAMEN

ÚNICO:

Tras evaluar el informe final del proyecto de investigación denominado "***El surgimiento del movimiento moderno en el diseño***" presentado por el Dr. Luis Alfredo Rodríguez Morales, la Comisión de Investigación recomienda al Consejo Divisional de Ciencias de la Comunicación y Diseño aceptarlo.

VOTOS:

Integrantes	Sentido de los votos
Dr. Jesús Octavio Elizondo Martínez	A favor
Dra. Cecilia Castañeda Arredondo	A favor
Dr. Carlos Joel Rivero Moreno	A favor
Dr. André Moise Dorcé Ramos	------
Dra. Deyanira Bedolla Pereda	-----
Dr. Tiburcio Moreno Olivos	A favor
Total de los votos	**4 votos a favor**

Coordinadora

Dra. Gloria Angélica Martínez De la Peña
Secretaria del Consejo Divisional de
Ciencias de la Comunicación y Diseño

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

Comunidad académica comprometida con el desarrollo humano de la sociedad.

Ciudad de México 11 de diciembre 2020

DTPD.148.20

Asunto:
Reporte de cierre del proyecto: "El surgimiento del Movimiento Moderno en el Diseño"

Mtro. Octavio Mercado González
Presidente del Consejo Divisional
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
Presente

Por este medio hago de su conocimiento el reporte de cierre del proyecto de investigación "El surgimiento del Movimiento Moderno en el Diseño", cuyo responsable es el Dr. Luis Alfredo Rodríguez Morales, para su dictamen y aprobación.

El proyecto de investigación "El surgimiento del Movimiento Moderno en el Diseño" fue aprobado por el Consejo Divisional de la DCCD en la Sesión 08.14 DCCD.CD.13.08.14 20-Marzo-14.

Para su análisis y dictaminación, **se anexan los siguientes documentos**:

Reporte Final de Investigación.
Probatorios de los productos de investigación en una carpeta DropBox.
Protocolo registrado ante el Consejo Divisional.

Sin más por el momento, le envío un cordial saludo.

Atentamente
"Casa abierta al tiempo"

Dra. Erika Cecilia Castañeda Arredondo
Departamento de Teoría y Procesos del Diseño

*ccp. Archivo

El surgimiento del Movimiento Moderno en el Diseño

Dr. Luis Rodríguez Morales
Departamento de Teoría y Procesos del diseño
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa

Contenido

Introducción

Antecedentes

Sección I. Los Estados Unidos de América y la función

El Sistema Americano de Producción. Sus orígenes

El Sistema Americano de Producción. Su desarrollo

Sección II. Inglaterra y la moral como centro de la polémica arte-industria

El diseño y la moral. A. W. N. Pugin

El diseño y la ética. John Ruskin

El diseño y la industria. Sir Henry Cole y su grupo

El diseño y la sociedad. William Morris

Hacia la unión de industria y arte.

El Deutsche Werkbund, van de Velde y Behrens

Industria, razón y arte. Walter Gropius y la Bauhaus

La HfG Ulm. Racionalidad y sociedad

El movimiento de los métodos proyectuales

El surgimiento del Diseño Moderno en México. Una cronología

Reflexiones finales

INTRODUCCIÓN

Cuando se inicia un trabajo y se pregunta ¿por dónde empiezo? la respuesta habitual es “por el principio”. En el presente trabajo esto no fue así; se empezó por el final. Unos años atrás, en una publicación presenté una descripción y análisis de los métodos proyectuales de mayor difusión en México y, eventualmente, en Latinoamérica. Este fue el inicio y, a partir de ese momento, surgieron preguntas y dudas sobre los antecedentes históricos de los métodos proyectuales, que en realidad son un punto culminante, casi final, en la gestación y evolución del Movimiento Moderno.

Al iniciar la indagación, la otra pregunta que emergió fue ¿qué tan atrás en el tiempo? La respuesta no fue fácil, pero decidí que el límite era el inico del diseño como profesión. Esto es, en tanto que campo que se diferencia de otros. Por tanto, la pregunta no fue ¿cuándo nace el diseño? A esta pregunta se han dado diversas respuestas. Algunas argumentan que las primeras muestras de “diseño” las encontramos hace miles de años en exploraciones arqueológicas que muestran que el ser humano ya usaba utensilios para solucionar algunas necesidades o signos visuales para comunicarse. No pretendo debatir estas ideas, pues el origen que busqué es el de la profesión que hoy llamamos diseño.

La respuesta a esta pregunta señala hacia el siglo XIX en Inglaterra cuando, por primera ocasión, en la obra de A. W. Pugin, se esgrimen argumentos para establecer la validez y pertinencia de una obra de diseño más allá de consideraciones de estilo o facilidad de construcción. Por otro lado, en los EUA, gracias al pragmatismo que ha caracterizado el desarrollo de esa nación, se daban muestras de una actividad que, en buena medida, reflejaba muchos de los factores que se atienden en proyectos de diseño profesional, como la utilidad, funcionalidad y adecuación a un proceso racional de producción. Esta actividad, si bien ligada a un enfoque que hoy calificaríamos de emprendedor, muestra en los EUA otra vertiente en la génesis de la profesión del diseño.

Por tanto, son estas dos primeras vertientes las que se presentan aquí como las primeras manifestaciones que han desembocado en el Movimiento Moderno, que es la más clara expresión de la instalación de la profesión del diseño.

El propósito, más allá de descubrir hitos históricos, ya sea encarnados en personajes distinguidos u obras destacadas, es rastrear, en la medida de lo posible, lo que se puede considerar el ADN de la profesión del diseño. Con esto quiero decir que la intención es detectar algunos de los elementos que distinguen a este campo profesional de otros y que podemos observar en muchas de sus manifestaciones contemporáneas.

Por otro lado, así como se estableció un límite hacia el pasado, fue necesario establecer otro hacia el presente. En este caso, la decisión fue la de llegar hasta las manifestaciones del diseño posteriores a la segunda guerra mundial. La razón para tomar esta decisión es que, a partir de esa fecha, la profesión del diseño se encuentra ya consolidada y en plena expansión. Es en ese momento cuando se da la gran explosión de escuelas de diseño en el mundo, Latinoamérica no es la excepción, y el diseño ya tiene una personalidad propia. Existe otra razón: hacia la década de 1980 son claros los signos de desgaste de algunos de los principios del Movimiento Moderno. A partir de ese momento se habla de la crisis del diseño que, en realidad, es la crisis del Movimiento Moderno.

Otra preocupación fundamental es México. En este sentido, se exploran aquellas manifestaciones dentro de la evolución del Movimiento Moderno que tuvieron mayor impacto en la génesis de la profesión del diseño en México. Por este motivo se dejan fuera ciertas posturas o sucesos a pesar de que, en la literatura general sobre historia del diseño, se mencionan como importantes. Este es el caso, por ejemplo, de la Vkutemas, escuela de diseño nacida en la Unión Soviética y que, sin duda alguna, hizo pronunciamientos y exploraciones destacadas, en especial por su atención hacia el constructivismo, sin embargo su influencia en México fue menor debido, sobre todo a las dificultades de comunicación en aquella época (1920-1930). Por tanto, la influencia de la Vktumas en México es tangencial y se

resume a algunas referencias que apenas unos cuantos conocían y mencionaban como interesantes.

Por estas razones, es que este trabajo se estructura de la siguiente manera: una primera sección que muestra la evolución de los EUA, dentro del marco de su pragmatismo y el consiguiente desarrollo industrial que, en buena medida, se apoyó en actividades de diseño funcional y racional. La segunda sección se refiere a los inicios de la profesión en Inglaterra durante el siglo XIX. La tercera sección aborda la síntesis de las dos vertientes anteriores en Alemania, desde el Werkbund hasta la HfG Ulm. Por último, se presenta una sección especialmente dedicada a México, desde los inicios del siglo XX hasta la década de 1980.

En cuanto a la posible detección del ADN del diseño, se pueden mencioanr algunos aspectos sobresalientes.

En primer lugar destaca el caso de la moralidad de lo diseñado. En este aspecto, la obra de A. W. N. Pugin es determinante y explícita, si bien su visión de la moral se encuentra ligada a consideraciones religiosas. Es clara la línea que une el pensamiento de Pugin y John Ruskin quien establece las primeras guías éticas para el diseño que, según este autor, son siete lámparas que iluminan el camino del diseñador. En esta línea continua el trabajo de William Morris, quien acerca la moral a cuestiones políticas. La idea de moral continua hasta la HfG Ulm, donde son actitudes de moral las que definen la orientación y las posturas adoptadas en esa escuela. Cabe destacar que, evidentemente, el concepto de moral de Pugin o las posturas políticas de Morris difieren de las que se adoptaron en Ulm, sin embargo, la moral -en sus diferentes concepciones- es uno de los hilos que unen a estas manifestaciones.

Otra característica propia del desarrollo del diseño en Europa es el vínculo del diseño con el arte, si bien va desde la concepción en Inglaterra del siglo XIX, que identifica al arte y al diseño como una misma manifestación, hasta las posturas que establecen que el diseño y el arte son dos profesiones distintas. Sin embargo, en

cualquier caso, la expresión formal de lo diseñado permanece como un aspecto central en las consideraciones de los diseñadores.

Otro aspecto central es la racionalidad del proceso de diseño. En este caso, encontramos en los EUA el impulso inicial. Debido a sus condiciones particulares, en el sentido geográfico, político y económico, en este país se estimula el desarrollo de objetos producidos bajo lineamientos racionales, lo que surge como demanda de la producción y el consumo masivos. Aunado a la racionalidad del proceso de producción, se encuentra el énfasis en las características funcionales de los objetos. Es en los EUA donde, desde el siglo XIX, autores como Horacio Greenough, establecen que las formas eminentemente funcionales, poseen una belleza propia, similar a la de obras de arte.

Estas características: moral, expresividad, racionalidad, adecuación a los procesos productivos, permanecen, a la manera del ADN, en las propuestas de diseño en Alemania, desde el Werkbund hasta la HfG Ulm. En los distintos momentos de la génesis del Movimiento Moderno, estas características adquieren diferentes matices y enfoques, sin embargo, permanecen en el núcleo de las preocupaciones del Movimiento Moderno.

Y son estos factores los que impregnan las ideas de las personas que instauran en México el diseño como profesión.

La moral de la postura política, por ejemplo, de Clara Porset es explícita, mientras que en el caso de Michael van Beuren (contemporáneo de Porset), no se manifiesta abiertamente, pero está presente en la manera en que condujo su empresa. La expresividad de lo diseñado, muchas veces referida al debate sobre la identidad, siempre presente en el diseño mexicano y la necesidad de impulsar un cierto crecimiento industrial basado en los principios de eficiencia y racionalidad propios del México post revolucionario, encuentran este ADN los argumentos para impulsar el establecimiento de escuelas de diseño y así fomentar el desarrollo de esta profesión.

Solo resta en esta introducción hacer mención de un aspecto importante. En momentos en que surge la propuesta de decolonizar nuestro pensamiento y, por tanto, nuestro diseño ¿es pertinente y relevante estudiar el diseño como profesión, a pesar de sus fuertes vínculos con el desarrollo de los países desarrollados?

Para decolonizar nuestro diseño es necesario, en primera instancia, conocer y reflexionar sobre estos vínculos, que son los que marcan, en buena medida, nuestra dependencia. Solo en la medida en que analicemos con detenimiento esto que he llamado el ADN de la profesión, podremos distinguir lo necesario de lo supeficial y así establecer derroteros que permitan avanzar en la definición de las características propias de nuestro diseño. Por tanto, espero que este trabajo fomente estas reflexiones, más allá de reconocer aciertos y desaciertos de otras personas en otras épocas, se debe analizar su pertinencia en la actualidad, de manera que sirvan como sustrato al trabajo que queda hacia el futuro.

Solo en esta medida tiene un propósito relevante el estudio del pasado.

ANTECEDENTES

No es posible comprender los cambios que se dieron durante el siglo XIX y que eventualmente desembocaron en la formación del llamado movimiento moderno, sin antes revisar, aunque sea rápidamente, algunos de los elementos que durante el siglo XVIII dieron lugar a lo que llamamos la modernidad. Para esto es necesario, en primera instancia, aclarar algunos términos fundamentales.

Empecemos por distinguir modernidad de modernismo y del movimiento moderno.

MODERNIDAD, MODERNISMO Y MOVIMIENTO MODERNO.

A). La modernidad

Ante todo, la modernidad es una época. Usualmente se definen las diversas épocas por medio de algún acontecimiento significativo como una guerra, una revolución o bien el surgimiento de una nueva tecnología que conlleva un cambio en el modo en el que la sociedad se relaciona. Sin embargo, en nuestro caso, entenderemos a la modernidad como una época en la que hay implícita y explícitamente una cierta visión del mundo.

> *Un cambio de época es, ante todo, una transformación en la manera en que los hombres ven al mundo y se sitúan en él [...] Las concepciones religiosas, filosóficas, políticas o artísticas más diversas se contraponen en una misma época, pero esa contraposición no sería posible sin el supuesto de un consenso sobre lo que puede aceptarse como razones y valores válidos.*[1]

La época moderna se caracteriza por el uso de la razón para dominar a la naturaleza; también por una noción específica sobre la posición y sentido del hombre en el universo. Después de la Edad Media, surge paulatinamente un nuevo modo de entender estos aspectos. Los primeros pasos se dan durante el renacimiento, cuando diversos pensadores, como Pico de la Mirándola, empiezan a centrar sus reflexiones sobre el ser humano por sí mismo, en contraste con las ideas medievales centradas en la relación del ser humano con lo divino. Cambios como éste, dan origen paulatinamente a la época que llamamos moderna.

[1] Villoro, Luis. *Filosofía para un fin de época.* p. 43.

> *La formación de la idea de moderno se debe ligar al lento proceso de toma de conciencia de sí y de la propia época por parte de los cuadros intelectuales en el ámbito de la sociedad europea después de la caída del imperio romano.*[2]

Muchos autores contemporáneos están de acuerdo en que la época moderna se gestó durante el Renacimiento, entre otras razones debido al cambio en la concepción sobre la situación del hombre en el universo: para el mundo clásico, el hombre es un ente más dentro del orden natural; a partir del Cuatrocientos, se empieza a considerar que la naturaleza obedece siempre a una serie de leyes fijas, mientras que el ser humano, por lo contrario, es capaz de elegir, por lo tanto su propia naturaleza es la libertad. Gracias a la libertad, el hombre puede nombrar las cosas, relacionarlas entre sí y utilizarlas, por esto es el ser humano el que da sentido a todas las cosas de la naturaleza.

Un segundo elemento que marca el cambio hacia la modernidad es el de razón:

> *La modernidad formula un proyecto de racionalización del universo. Se trata de una razón totalizadora, porque está dirigida a todo; única, porque se ejerce por igual en todos los órdenes del ser; universal, porque es compartida por todos los sujetos*[3]

El desarrollo de esta racionalidad operativa implica que el estudio de la naturaleza no persigue tan solo explicarla sino, sobre todo, transformarla, ponerla al servicio del hombre. Esta actitud da lugar al desarrollo de la ciencia, que busca explicar el orden del mundo con base en el lenguaje claro y unívoco de las matemáticas. Basta recordar los esfuerzos renacentistas por encontrar la belleza en el uso de proporciones precisas, así como el de representar al mundo en la pintura por medio de la perspectiva exacta.

De esta manera surge el período basado en la ciencia, con lo que el cambio hacia la modernidad se entrelaza con la racionalidad. La ciencia, a su vez, es un factor determinante para entender y así poder transformar a la naturaleza. Para la ciencia

---

[2] Maldonado, Tomás. *El futuro de la modernidad.* p. 199.
[3] Villoro, Luis. *Filosofía para un fin de época*. p. 44.

y sus productos técnicos, transformar implica dominio. Uno de los más fuertes cimientos para este desarrollo lo generó Francis Bacon, en Inglaterra hacia 1605, con el desarrollo del método inductivo que, según este científico, propiciaba el *regnum hominis*:

> *1. El hombre, ministro e intérprete de la naturaleza, obra y entiende todo cuanto haya observado del orden de la naturaleza, mediante la observación de las cosas o con la labor de la mente; no sabe ni puede hacer otra cosa.*
>
> *2. La sola mano y el intelecto replegado sobre sí mismo sirve de muy poco. Para llevar a cabo las obras son necesarios instrumentos y medios auxiliares, tanto para la mano como para el intelecto y al igual que los instrumentos mecánicos sirven para ampliar o regular el movimiento de las manos, así también los instrumentos mentales extienden o ciñen el movimiento del intelecto...*
>
> *18. Todos lo descubrimientos científicos llevados a cabo hasta nuestros días derivan casi de forma exclusiva de conceptos vulgares; sin embargo, para penetrar en los íntimos secretos de la naturaleza es necesario que los axiomas y los conceptos sean abstraídos de los objetos mediante un método exacto y seguro y que se haga un mejor uso y más veraz del intelecto...*
>
> *84. Otra de las causas del no progreso de las ciencias es el estrepitoso vuelco dirigido hacia la antigüedad, cuyo prestigio ha encantado al saber y la autoridad de aquellos personajes que en filosofía son tenidos en tan gran consideración, de ahí su aprobación...*[4]

Gracias a Bacon, el ser humano se convierte en señor absoluto de la naturaleza, pues ya poseía instrumentos tanto para la transformación física como para la intelectual. El siguiente paso era lógicamente el de explicar, ordenar y por lo tanto modificar y dominar las relaciones sociales. Las grandes formulaciones metodológicas y programáticas de Bacon, Galileo y Descartes se divulgaron ampliamente pues ya se poseían los medios para su instrumentación. Una batalla entre innovación y conservación en el plano de las ideas había comenzado ya en más de un frente. Se manifestaban con claridad las características definitorias de la 'nueva filosofía', como comenzaba a ser llamada: el cuestionamiento de la mera autoridad, la aceptación del copernicanismo y el mecanicismo, la fe en argumentos

[4] Bacon, Francis. *Two Books of Proficience and Advancement of Learning.* p. 37 y ss.

empírico-racionales y especialmente en la matemática. En pocas palabras: el rechazo a lo antiguo, la conciencia de lo moderno.

El avance de la razón encuentra en Newton al gran científico, capaz de proponer -desde una insuperable formulación, rigurosa y sintética- las leyes que dieron al mundo un orden mecánico. Su obra *Principia Mathematica Philosophiae Naturalis*, publicada en 1686, se convierte en modelo para el desarrollo subsecuente de la ciencia.

Así la inercia generada por estos adelantos permitió a los Enciclopedistas de la Ilustración del siglo XVIII, formular los principios que definen a la época moderna, a partir de una síntesis enorme sobre el propósito de la vida humana: alcanzar la felicidad. En la voz '*Sociedad*' de la *Enciclopedia* encontramos estos principios claramente establecidos.

> *SOCIEDAD... Toda la economía de la sociedad humana se apoya en este postulado general y sencillo: quiero ser feliz, pero vivo con hombres que, lo mismo que yo, quieren a su vez ser igualmente felices: busquemos el medio de procurar nuestro bienestar, procurando también el suyo o al menos sin dañarlo en ningún caso.*[5]

De estas ideas, Diderot obtiene cuatro principios fundamentales[6]

- El objetivo de la vida, para el ser humano, es la búsqueda de la felicidad.
- El bien común debe ser la suprema regla de nuestra conducta.
- El espíritu de la sociabilidad debe ser universal.
- La igualdad natural entre los hombres es un principio que no debemos perder nunca de vista.

Es fácil observar como la razón (más claramente: el racionalismo) entra de lleno en la vida cotidiana. El espíritu de la modernidad surge de la búsqueda de la felicidad, para llegar a la razón, que a su vez permite el conocimiento de la naturaleza y su eventual dominio. Nada podía darse por sentado. Cuestionar los principios del

[5] Diderot, Denis. *Artículos políticos de la Enciclopedia*. p. 203.
[6] Diderot, Denis. *Artículos políticos de la Enciclopedia*. p. 204.

pasado no se reducía al ámbito de la física o de la mecánica. Llegaba al corazón mismo de la conciencia del ser y de su lugar en el mundo.

El surgimiento de los ideales democráticos influyó grandemente en el terreno de la arquitectura, pues a partir de este enfoque, se desprende que todos los trabajos de diseño debían dirigirse a nivel de entendimiento general y no deben ser enfocados para el entendimiento o disfrute de unos cuantos intelectuales o de los económicamente pudientes. Incluso, en el siglo XIX, se llega a considerar que el juicio de un campesino debía ser tomado como más "verdadero" que el de un crítico educado. Cuando se llega a una identificación de esta corriente de pensamiento con el socialismo, entonces se enfatiza que la educación burguesa lo que hace es distorsionar y no intensificar la verdadera facultad crítica que surge del contacto con la Verdad de la naturaleza. No es extraño por lo tanto que en el romanticismo, la arquitectura se convirtiera en llamado y vehículo para la justicia social. En este momento, las corrientes políticas, con su fuerte énfasis en la naturaleza democrática del diseño, destruyeron los vestigios de la tradición renacentista.

El elemento determinante de la actividad intelectual europea del siglo XVIII fue el racionalismo. La ciencia experimental y la filosofía inductiva, se difundieron afirmando la soberanía de la razón en todos los campos de la actividad humana. El absolutismo monárquico, el dogmatismo religioso, el antiguo concepto de soberanía de la clase dominante, fueron vistos como manifestaciones injustificadas de la tiranía y contra ellas se polarizó el espíritu de la razón, que ahora animaba a la sociedad.

Podemos afirmar que de la ciencia positiva nació la máquina y de la máquina la industria. Así como de la filosofía inductiva nació la aspiración a la libertad, la necesidad de una armonía social, una mayor comprensión del esfuerzo humano. En estas dos fuerzas, se fundamentó el proceso del cambio del siglo XVIII y en ellas se apoyó la necesidad del progreso. Y es alrededor de esta idea que se centró el debate sobre lo moderno, llegándose a utilizar ambos términos indiferentemente.

CIENCIA ----------MAQUINA------ INDUSTRIA



PROGRESO



FILOSOFÍA INDUCTIVA---LIBERTAD-------- ARMONÍA

Incluso en la actualidad este concepto continúa vigente y lo que se debate es el modo en que se debe dar el progreso:

> *Según mi definición de progreso, que se centra en la solución satisfactoria de los problemas que se encuentran en la sociedad, existe solamente una respuesta realista para la pregunta de qué buscan los hombres. Los hombres buscan el progreso, siempre han buscado el progreso y, si la naturaleza del mundo continúa siendo comprensible, buscarán siempre el progreso*[7]

Para Habermas[8] este progreso se logró, en cierta medida, gracias a la división del conocimiento en tres esferas principales: el arte, la ciencia y la moralidad, cada una de ellas con objetivos específicos que buscaban un impacto real en la sociedad. Estos objetivos son: la verdad, la rectitud normativa, la autenticidad y la belleza. A cada uno de ellos corresponde un medio que posibilite su instrumentación: el conocimiento, la justicia, la moralidad y el gusto. Estos elementos los podemos sintetizar en la siguiente tabla.

[7] Skalir, L. *The Sociology of Progress*. p. 27.
[8] Habermas, Jürgen. *La modernidad, un proyecto incompleto*. p. 24.

Comprensión científica del mundo > Control de la naturaleza > Progreso moral > Justicia "institucional" > Expresión objetivada en satisfactores > Felicidad.		
Visión del mundo en tres esferas	**Objetivos**	**Medios**
Ciencia	Verdad	Conocimiento
Moralidad	Rectitud normativa	Justicia, Ética
Arte	Autenticidad, Belleza	Gusto

Las estructuras de racionalidad que subyacen a estos elementos son:

- La esfera cognitiva, entendida como instrumental.
- La esfera moral, entendida como práctica.
- La esfera estética, entendida como expresividad.[9]

Con estos elementos queda claro el pensamiento fundamental de la modernidad:

B). El modernismo

Por lo que respecta al concepto de modernismo, podemos establecer una diferencia entre lo que es una visión del mundo (modernidad) y lo que corresponde a un movimiento, que en su momento fue una vanguardia artístico-literaria. Muchos autores[10] consideran que el modernismo es una categoría amplia que comprende a los estilos *Art Nouveau* y *De Stijl,* así como a la Bauhaus en su época de Weimar. Si aceptamos estas visiones, entonces el surgimiento del modernismo tiene lugar hacia fines del siglo XIX y se manifiesta plenamente en el primer tercio del XX.

[9] No deja de ser interesante el observar la importancia que la estética tiene. Esto no es raro, si pensamos que esta dimensión es precisamente la que da forma -en otras palabras: objetiva- por medio de la síntesis de diversos factores las tendencias y valores de una sociedad. Este es un aspecto central al Diseño.

[10] Ver: Schmutzler, Robert. *El Modernismo*; Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*; Sembach, Klaus-Jürgen. *Modernismo*; Warncke, Carsten-Peter. *De Stijl.*

Por lo tanto, cronológicamente, el modernismo se sitúa entre el historicismo de los románticos y el movimiento moderno. Geográficamente, el modernismo se ubica entre Londres y Barcelona, así como entre Bruselas y Munich. Formalmente se define por sus ondulantes trazos curvos, de gran movimiento, siempre inspirados en motivos de la naturaleza, preferentemente la figura humana, plantas y flores que ondulan en dirección ascendente. El carácter ornamental en las obras del Modernismo resalta notablemente, así, una silla se interpreta como un crecimiento vegetal, como si estuviera formada por un tallo y un capullo, o bien llega a convertirse en un abstracto símbolo de su función.

Parte de su importancia radica en que fue una de las primeras vanguardias artísticas en poner especial atención al diseño de objetos de la vida cotidiana. Muchos de sus mejores exponentes fueron arquitectos y diseñadores de la talla de Victor Horta, Louis Tiffany, Henry Van de Velde, Ch. R. McIntosh y Antóni Gaudí.

C). El movimiento moderno

El movimiento moderno en el campo del diseño define sus características hacia 1926, cuando Walter Gropius escribe el documento *La Bauhaus de Dessau - Principios de la producción Bauhaus* en el que con toda claridad señala los principios que habrían de animar a gran cantidad de diseñadores en todo el mundo. Básicamente estos principios son:

> *Aceptar la determinación que sobre el ambiente de la vida tienen las máquinas y los vehículos.*
>
> *Diseño orgánico de los objetos, en términos de sus propias leyes y determinados por su contemporaneidad, sin embellecimientos románticos y caprichosos.*
>
> *Uso exclusivo de formas y colores primarios, que son comprensibles para todos.*
>
> *Simplicidad en la multiplicidad, uso económico del espacio, de los materiales, del tiempo y el dinero.*
>
> *Es una necesidad social la creación de tipos estándares para todos los objetos de uso cotidiano.*

> *Para la mayoría de las personas, las necesidades de la vida son las mismas.*[11]

Son muchas las conclusiones que podemos obtener de esta declaración de principios, pero éste será el tema central de la parte del presente trabajo que se refiere específicamente al análisis de la Bauhaus.

Sin embargo, para los propósitos de esta introducción al tema, cabe preguntarnos ¿por qué si la modernidad se encontraba ya conformada en el siglo XVIII, el movimiento moderno llegó tan tarde, poco más de un siglo después? La respuesta la encontramos precisamente en el movimiento *Arts and Crafts* -manifestación del Romanticismo- surgido durante la gran crisis del diseño en la era victoriana. Durante esta crisis se da el conflicto entre la arquitectura entendida como una manifestación artística, o bien como una profesión más. Fue el sentido victoriano de la misión del arquitecto el que ocasionó que los arquitectos se desligaran del grupo profesional que más podía ayudarlo a desarrollar nuevas visiones para satisfacer las nuevas necesidades que surgían ante la industrialización: los ingenieros.

> *Hubo dos tipos de generadores de formas en Bretaña a mediados del siglo XIX, arquitectos, o sea conformadores de estilos, e ingenieros, o levantadores de estructuras*[12]

Así, mientras los ingenieros buscaban transformar nuevos materiales (fundamentalmente el hiero y el acero) para dar forma a nuevas máquinas y estructuras, los arquitectos estaban inmersos en la polémica sobre el gusto y el estilo. Por si fuera poco, esta polémica se mezclaba con problemáticas sociales, al estar conscientes estos últimos de que sus diseños servían fundamentalmente al consumidor nuevo rico, el industrial que substituía rápidamente a la aristocracia ligada a la agricultura, que consciente de su nuevo status, buscaba en los objetos valores como la novedad y el confort. Fue precisamente la cuestión del gusto la que llevó a varios diseñadores en el siglo XIX a repensar los principios básicos del

---

[11] Whitford, Frank. *Bauhaus*. p.p. 206.

[12] Gloag, J. *Victorian Taste: Some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820-1900.* p. 2.

diseño, desde la perspectiva de la ética, generando así un ambiente de reforma que se consolidó hacia la segunda mitad del siglo.

> *La asistencia que los ingenieros podían ofrecer residía no tanto en la explotación de los nuevos materiales, como en su enfoque racionalista y abstracto con respecto a los elementos estructurales. Por otro lado, el énfasis victoriano inherente en el revivalismo de la época, obviamente anunciaba una preocupación con lo ornamental como opuesto a la estructura y especialmente a las nuevas formas estructurales; al mismo tiempo daba al arquitecto un aura de hombre intelectual de gran cultura. Para la mitad del siglo, los arquitectos veían a los ingenieros como los amenazantes oponentes, más que como valiosos socios.*[13]

A pesar de que los nuevos procedimientos de producción daban pie para inusitadas posibilidades de crear una nueva estética del pasado, los arquitectos preferían tomar el camino que Gilbert Scott resumió en la frase "La arquitectura es ornamento de la construcción".

EL CAMBIO PARADIGMÁTICO DEL SIGLO XVIII AL XIX.

A). Similitudes y divergencias

Tradicionalmente se ha considerado que el siglo XIX, con el surgimiento del romanticismo, lleva a cabo un rompimiento con el racionalismo del XVIII. Esto es cierto tan sólo en parte, pues como es lógico, tales rompimientos se dan con base en sus precedentes, particularmente en el campo del arte y el diseño,[14] por lo que sería un error considerar el cambio en su conjunto sin observar los detalles y particularidades implícitas en el surgimiento del nuevo paradigma. Sería imposible penetrar con profundidad en la multitud de aspectos en los que ambas posiciones -la racionalista y la romántica- coinciden y se diferencian; sin embargo una sencilla contrastación entre las ideas de Diderot, uno de los fundadores de la *Enciclopedia* y de Pugin, considerado como el arquitecto que da pie, en el siglo XIX, a la unión entre moral y diseño, nos dará una idea de cómo ambos siglos se unen y separan,

---

[13] Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thoughts and Influence*. p. 18.

[14] No está de más recordar que T. Kuhn, en su teoría de los paradigmas científicos, considera que el campo del arte se comporta de manera distinta al de la ciencia, en tanto que el primero, al generar nuevos paradigmas, lo hace sin destruir o considerar como totalmente "falso" el paradigma anterior. De hecho, se retoman elementos anteriores en la construcción de los nuevos paradigmas. Ver: Kuhn, T. S. *Comment On The Relations of Science and Art*.

aceptando principios previos y rechazando algunos aspectos considerados como no adecuados para la nueva era.

Pugin considera que la fuente de inspiración que da origen al diseño, es la naturaleza. Por otro lado. Diderot menciona que

> *Toda composición digna de elogio, está en todo y en todas partes, de acuerdo con la naturaleza.*[15]

Para este enciclopedista, esta visión le sirve de base para hacer su crítica del arte clásico, en boga en el siglo XVII. Para Diderot, la imitación, que en principio parece ser tan solo una copia de la realidad, es en realidad mucho más que eso, pues dirige nuestra atención sobre aspectos de la vida y la naturaleza que, antes de contemplar la nueva obra artística, ignorábamos o bien los considerábamos triviales. El artista, a partir de la imitación, busca la ilusión, es decir una recreación de la naturaleza, por lo que la obra artística no es la naturaleza, sino más bien una mentira verosímil de ella.

Diderot y Pugin toman como punto de partida la naturaleza, enfatizando que la sola copia no basta, pero el primero considera que este esfuerzo lleva a una mentira, mientras que el segundo está convencido de que éste es el camino a la verdad ultima: Dios. Así vemos como entre ambos se dan puntos en común y de divergencia. Más aún, Diderot considera que

> *Toda obra debe ser la expresión de una gran máxima, una lección para el espectador, sin la cual es muda* [puesto que si el arte crea ilusiones]*, lo hace para afectar al hombre, entusiasmarlo, darle placer...* [por medio de estos sentimientos] *el arte puede llegar a cumplir con su misión más alta: la lección moral, que nos ayuda a sentir más conmiseración por los desventurados, más veneración por los buenos, más circunspección en el uso de las cosas presentes, más indiferencia por las cosas futuras, más desprecio por la vida, más amor por la virtud y más horror ante el vicio.*[16]

En este pasaje encontramos gran similitud en las posiciones morales de Diderot y de Pugin, sin embargo, la diferencia es que el primero ve al artista como un ser

[15] Citado en Jung, Kurt. *Denis Diderot. Textos para una estética literaria.* p. xii.
[16] Citado en Jung, Kurt. *Denis Diderot. Textos para una estética literaria*. p. xvi.

desprovisto de emoción y quien con, sangre fría, observa, imita y conmueve; de hecho, considera que los artistas son los seres menos sensibles, que la sensibilidad existe en el observador: “Sentimos nosotros, ellos observan, estudian y pintan”.

Como es de esperarse la conclusión en ambos es similar. Dice Diderot: *Lo verdadero, lo bueno y lo bello se vinculan íntimamente*.[17]

Para ambos, el problema central está en la vinculación, o sea, en la unidad entre la obra de arte, su fondo y su forma; entre sus contenidos y sus cualidades morales. También de aquí se deriva el concepto inicial de unidad en todas las artes, pues todas ellas son tan solo maneras distintas de revelar un mismo mundo. Además de esta unidad básica, para Diderot también se debe contemplar el aspecto de la semejanza, que surge de los medios que se emplean en la obra. Debido a la semejanza entre materiales y técnicas, la arquitectura, las artes decorativas, la escultura y la pintura, forman un conjunto, que puede ser analizado en sus partes pero que en realidad es indiviso. Ésta unión de las diversas manifestaciones de lo que hemos llamado diseño, permanece hasta los inicios del Movimiento Moderno; de hecho, es una idea central a éste.

En la *Enciclopedia* encontramos (si bien esta división se había dado desde la antigüedad, entre los romanos) la división entre “artes liberales” (clasificación en la que se incluyeron todas las llamadas bellas artes) y las “artes mecánicas”. De estas ultimas surgirá hacia el siglo XIX el concepto de artes aplicadas. Al revisar la voz sobre *Arte* en la *Enciclopedia*, encontramos otro punto común entre Diderot y los románticos del siglo XIX. Dice la *Enciclopedia*:

> *Demos por fin al artesano su verdadero valor. las artes liberales han cantado sus propias glorias adecuadamente; ahora deben utilizar su voz para celebrar a las artes mecánicas. Corresponde a las artes liberales elevar a las artes mecánicas desde el estado en el que por tanto tiempo las ha mantenido el prejuicio ... Los artesanos se han considerado a sí mismos como pasivos porque la gente los ha menospreciado; debemos enseñarles a tener una mejor opinión de sí mismos ... Necesitamos de un hombre que se levante en las academias y baje hacia los talleres y reúna material sobre las artes para que se pueda publicar un libro que*

[17] Citado en Jung, Kurt. *Denis Diderot. Textos para una estética literaria.* p. xvi.

> *persuadirá a los artesanos para que lo lean, que los filósofos piensen en guías útiles y que los nobles, al fin, hagan algún uso valioso de su autoridad y su riqueza...*[18]

Como se verá más adelante, una de las banderas -tal vez la principal- de los románticos fue la dignidad del artesano. De aquí que se dedicaron a formar gremios a la manera medieval y a luchar contra el avance de las técnicas de producción mecánicas, que la Revolución Industrial impulsaba decididamente. Incluso podemos afirmar que ese hombre que Diderot menciona, ese que hacía falta, se encarnó en William Morris, precursor del diseño moderno.

Así una vez más encontramos en la obra de la Ilustración elementos que serán retomados, si bien con ciertos cambios, por los románticos del XIX. Como se puede observar en los párrafos anteriores, a pesar de que los románticos rechazaban algunos aspectos sobre la racionalización, más de uno de los conceptos que manejaban, tuvo su origen en la obra de la ilustración.

B). El romanticismo

Es claro que podemos encontrar en la Europa del siglo XVIII un cuerpo de creencias e ideales sistemáticamente organizado y por lo tanto coherente, por lo que la mayoría de los intelectuales le daban su consentimiento. A grandes rasgos, la historia del pensamiento durante ese siglo es en gran medida un recuento de la extensión del entendimiento, que parte de la ciencia newtoniana hacia todos los campos de la actividad humana. En los inicios del siglo XIX, se da un movimiento que se rebela contra los métodos científicos y matemáticos generados en el siglo del iluminismo.

Uno de los elementos que generó esta reacción fue el fuerte énfasis que los románticos pusieron en la individualidad, como opuesta a la ordenación social basada en la razón y en principios de corte científico. Así el peso de la filosofía se inclinó hacia el complejo mundo emocional del quehacer humano, en lugar de intentar ampliar las posibilidades de la razón, como se había hecho en el pasado.

---

[18] Diderot, Denis. *Recueil de planches sur les sciences, les arts liberaux et les arts mechaniques*. p. X

Por estos motivos, la génesis, el crecimiento y la evolución de las cosas y no el ordenamiento riguroso de ellas, (más a la manera de Darwin que de Newton) dominó el campo del diseño, mientras que el campo de la ciencia fue ampliado a grado tal que llegó a ser un amplio contorno que contenía una concepción y explicación naturista-evolucionista del universo.

Así, mientras en el siglo XVIII se puso el énfasis en la racionalidad del hombre, en el XIX se exploró lo que podríamos llamar "la animalidad del hombre", es decir los aspectos más 'naturales' y por tanto más difíciles de explicar por métodos matemáticos. Al convergir ambos enfoques, el resultado fue una confusión en la que se presentaban diversas visiones de gran flexibilidad. Ante esta confusión el hombre recurrió a la fe.

Los románticos consideran al ser humano como un animal con emociones; el énfasis sobre estas se origina en el convencimiento de que sólo a través del mundo emocional se puede llegar a un mejor entendimiento de las leyes inmutables del universo. Estas leyes, al ser en sí mismas absolutas e inmutables, deben ser buenas y justas, por lo que llegar a un mejor conocimiento de ellas es una obligación para los individuos y la sociedad. Si el hombre logra relacionar todo su trabajo de acuerdo con las leyes de la bondad, entonces el resultado de sus esfuerzos estará en concordancia con el significado de la bondad y con la justicia. Este razonamiento lleva a la necesidad de establecer un gran principio de adecuación o más enfáticamente; un principio de verdad. A partir de éstas premisas, la cuestión de la verdad se vuelve central el desarrollo de la Arquitectura.

La búsqueda de la verdad en el diseño tuvo dos piedras fundamentales; desde la filosofía, la base se encontró en las ideas utilitaristas de John Stuart Mill, que proponía que la calidad moral de las acciones de los hombres dependía tan sólo de la utilidad o nocividad que, para el común de la sociedad, representaban tales acciones.

Desde la perspectiva formal, la problemática se centró en la cuestión del gusto, considerando que la ornamentación era necesaria a los objetos y no una simple adición:

> *El arte ornamental es un ingrediente necesario para complementar los resultados de las habilidades productivas de las máquinas y de los artesanos. Digo que es necesario porque todos lo sentimos así. El amor por la ornamentación es una tendencia de nuestro ser. Todos somos sensibles y no podemos evitarlo, las soluciones mecánicas son como esqueletos sin piel, como aves sin plumas; piezas de una organización, en breve la producción sin ornamento carece de los ingredientes que tiene la producción natural de objetos y que dan placer a los sentidos.*[19]

Ambos puntos de partida (el utilitarismo y el problema del gusto) estaban presentes en todas las acciones de diseño del siglo XIX, por lo que la utilidad era constantemente enfatizada, sin cuestionar el aspecto del ornamento, que era entendido como una función integral. En gran medida el problema era dar una solución armónica a ambos aspectos.

Actualmente entendemos que el gusto es en realidad un acuerdo que la sociedad determina desde la posición de los grupos dominantes y que no solo sirve para introducir costumbres y tradiciones, sino también normas de comportamiento y modelos de carácter valorativo, de aquí que podemos afirmar que detrás de la polémica sobre el gusto se encontraba, de manera implícita y en más de una ocasión explícita, una visión del mundo que se quería construir.

Por la tanto la estética la podemos entender como el vehículo para objetivar diversos valores de la sociedad. Valores que le dan sustento y la identifican dentro de una época. Así la actividad del diseño evidentemente va mucho más allá de meras discusiones sobre lo “bonito” o lo “feo” de los objetos. Al ser vehículo para objetivar estas ideas, el diseño adquiere gran importancia, pues al configurar los elementos de nuestro ambiente artificial, configura los aspectos materiales de la cultura

[19] Dyce William, publicado en el *Journal of Design*. 1853. Citado en Heskett, John. *Industrial Design*. p. 21.

Al enfrentarse al complejo mundo de las emociones, los románticos afirmaron que lo que no se pudiera conocer por los métodos científicos, le sería dado al hombre por la fe y la revelación. De esta manera la sed por el conocimiento de lo absoluto fue substituida por los dogmas religiosos y la necesaria fe para creer en ellos. Muchos intelectuales se interesaron por lo francamente sobrenatural, o bien por un naturalismo muy laxo que incluía una concepción amplia de la vida y la religión. Esta actitud tuvo gran impacto en el diseño:

> *La totalidad del objetivo Vitruviano de la belleza objetiva en la arquitectura cayó bajo el impacto de las nuevas ideas, puesto que la complacencia de los motivos renacentistas, ensamblados de acuerdo a fórmulas científicas, llegó a ser un anatema para los románticos, cuyo gran deseo era liberarse de estas formas frías, rígidas y razonadas, para crear de nuevo la espontaneidad y el atractivo emocional de una arquitectura naturalista y ricamente simbólica.*[20]

Una de las características del romanticismo es que desarrolla un alto grado de sensibilidad poética hacia lo distante, lo idealiza en tiempo y lugar y busca la belleza en lo extraño y 'exótico'. Las más de las veces es retrospectivo, ve al pasado, lo idealiza y proyecta en ese pasado idealizado sus propios deseos insatisfechos. Más que filosófico, el romanticismo es poético. Esta posición será muy clara en la obra de Pugin, Ruskin y se encuentra presente aún en Morris, pero en su caso, matizada por la presencia de la utopía socialista.

Es importante recordar que, si bien el romanticismo tuvo un gran impacto en su tiempo, no era ésta la única corriente de pensamiento. Junto a ella coexistían los esfuerzos de la mecanización y por supuesto la actividad de aquellos que creían en la fuerza de la innovación, en los métodos industriales de producción y los nuevos materiales.

Aquellos que creían en la industrialización, no fueron muy prolíficos en sus escritos, ni llenaban la mente con visiones poéticas, por lo que muchas veces su pensamiento ha quedado opacado ante la capacidad poética de Ruskin o la pasión de Morris. La oposición ante aquellos que buscaban revitalizar el trabajo manual no

---

[20] Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. p. 38.

era gratuita, se apoyaba en hechos concretos. Tal vez el más importante era que por fin una gran parte de la población podía disfrutar de diversos satisfactores que anteriormente estaban reservados para las monarquías o los grandes burgueses.

La mecanización, al poner en contacto a la población con estos objetos, permitía que el hombre se acercara a uno de los principios propuestos por los enciclopedistas: la búsqueda de la felicidad. Es en esta época donde se empieza a dar un fenómeno que en la actualidad nos confunde: el acceso a diversos satisfactores puede hacer más placentera la vida, pero ¿es esto la felicidad? Cualquiera de los iniciadores del iluminismo, Voltaire, Rousseau, Diderot, D'Alambert, hubiera respondido que sí. Una de las manifestaciones de la felicidad era precisamente el goce que los satisfactores proveen, así como la posibilidad de aminorar las pesadas cargas laborales en diversas actividades productivas. Todo esto, decían algunos en el siglo XIX, podría ser posible gracias a la industrialización. Uno de estos personajes fue Henry Cole. (cuya obra será presentada más adelante, para poder contrastar el efecto hacia el diseño, que se generó por la polémica entre ambas posiciones).

Lógicamente esta visión era apoyada por los empresarios, quienes no sólo veían la posibilidad de satisfacer necesidades, sino sobre todo la de generar más ganancias, pues gracias a los bajos costos alcanzados por los nuevos métodos, era posible no sólo satisfacer el mercado interno, sino también aspirar al dominio comercial de otras naciones. Con este último hecho, también interviene la política en la definición del campo y de la importancia del diseño. De esta manera, en la actividad del diseño, antes regida por las tres categorías de Vitruvio -la utilidad, la construcción y la belleza- irrumpen los factores económicos y políticos, generando la necesidad de entender al diseño de otra manera. En el siglo XIX se da esta polémica, que el movimiento moderno, hasta cierto punto, llegará a resolver, ya en el siglo XX.

Con base en estos antecedentes generales, se propone el estudio del surgimiento del movimiento moderno a partir de tres ejes fundamentales:

La moral. Un elemento pocas veces mencionado en los estudios sobre este campo, que sin embargo es fundamental, pues es a partir de posturas morales, que se define el “deber ser” y por lo tanto es el criterio fundamental para establecer al “buen diseño”. El inicio de las preocupaciones sobre la moral en la arquitectura y el diseño se da en Inglaterra durante el siglo XIX. La revisión de esta génesis se presenta en la primera sección del presente trabajo.

La función. Sin duda, es este uno de los elementos más reconocido para definir al movimiento moderno. En la segunda sección se presenta la génesis de este eje rector del diseño, a partir del desarrollo tecnológico que se dio en los EUA, a partir de sus peculiares condiciones históricas en los distintos ámbitos de la política, la economía y la cultura. El llamado sistema americano de producción se analiza en la segunda sección.

La racionalidad. Este eje representa la consolidación del movimiento moderno en la arquitectura y el diseño y podemos trazar los principios de su establecimiento en los trabajos desarrollados en Alemania durante el siglo XX, a partir de las condiciones que marcaron a esta nación, antes y después de la primera guerra mundial. En la tercera sección se presentan las posturas de los actores más destacados en este proceso.

Para analizar el proceso que llevó a considerar estos factores como fundamentales para la configuración de la cultura material, recurrimos a el análisis de los documentos y obras realizadas por aquellos arquitectos y diseñadores que colocaron, paso a paso, los ladrillos necesarios en la construcción de esta idea. Este análisis, necesariamente, nos llevó a estudiar la biografía de estos personajes.

Por tanto, es a modo de microhistoria, centrada en los personajes más destacados que se entreteje este estudio, que busca encontrar las fuerzas de distinta índole que ayudaron a configurar la forma definitiva del movimiento que dio cara e identidad al mundo durante el siglo XX.

La historia del mundo es la biografía de grandes hombres

Sección I

Los Estados Unidos de América y la función

La invención de todas esas máquinas mediante las cuales el trabajo queda tan facilitado y abreviado, parece haber sido debida, originalmente, a la división del trabajo.

Adam Smith. *La riqueza de las naciones*.

Si bien los avances tecnológicos que dieron lugar a la revolución industrial surgen en Europa, fue en los Estados Unidos donde se desarrollaron las bases fundamentales de la actual producción en serie, bajo los principios de lo que en el siglo XIX se llamó el Sistema Americano de Producción (SAP).

La aplicación de los avances de la revolución industrial en Europa, se vio obstaculizada por la unidad de estructuras productivas y actitudes sociales existentes, apoyadas en gran parte por la fuerza de los gremios artesanales, que veían en las nuevas tecnologías una amenaza a su estatus. Por otro lado, para los sectores dominantes de la sociedad, la producción masiva representaba la oportunidad de obtener ganancias elaborando objetos para las clases inferiores, mientras que las clases altas aún recurrían al trabajo de expertos artesanos para la fabricación de los artículos que satisfacían sus necesidades. Por estas razones, entre otras, el diseño de objetos se hacia con base en normas tradicionales, adaptando las técnicas y los procesos artesanales a las nuevas máquinas-herramientas.

Durante el siglo XIX, los cambios más importantes generados por la revolución industrial en Europa se dieron, no tanto en la esfera del diseño de los productos, sino más bien en la de la organización de la producción y en la apertura comercial al buscar nuevos mercados en la exportación.

Fue en 1851, durante la Gran Exhibición de la Industria de Todas las Naciones, en el *Crystal Palace* de Londres, cuando el mundo se enfrentó a la producción industrial de los Estados Unidos de América. La muestra de artículos de este país

generó, en un principio, todo tipo de críticas, fundamentalmente por la falta de atención a la estética de los productos, sin embargo hacia el final de la exhibición, las opiniones habían dado un gran giro, alabando la inventiva, facilidad de producción, utilidad y bajo costo de los objetos presentados.

Este cambio de opinión se debió a la reflexión más detallada, que los críticos europeos hicieron sobre las principales características del SAP:

- Empleo de piezas estandard e intercambiables.
- Utilización de máquinas-herramientas que simplifican las labores de la fabricación y disminuyen el uso de mano de obra.
- Secuencia lógica de operaciones que aceleran la producción y el acabado de los objetos.
- Configuración formal o estilo, como resultado directo del proceso productivo.

En la segunda mitad del XIX, estas características productivas se desarrollan más aceleradamente gracias al progreso en las distribución y el consumo, con lo que se cierra el triángulo que define el despegue industrial de los E.U.A.:

Producción Masiva > Distribución Masiva > Consumo Masivo.

El SAP tiene sus inicios a principios del siglo XIX, cuando se generó una inercia que llevó a que, entre 1875 y 1915, se desarrollaran productos y avances tecnológicos que conforman la actual columna vertebral del desarrollo tecnológico y económico de los E.U.A. Esos productos cambiaron a la sociedad a través de su presencia masiva,[21] ocasionando que

> *… el diseño llegara a ser una parte importante de la vida cotidiana, para una gran mayoría de la gente, influyendo en sus hábitos de compra, su estilo de vida y sus relaciones sociales.*[22]

---

[21]. Es importante aclarar que si bien los diversos productos tienen en todas las culturas un gran impacto en la vida cotidiana, es en los E.U.A., donde por primera vez se da una gran masificación de la producción, por lo que la influencia del diseño se empieza a sentir en grandes núcleos de la población.

[22]. Sparke, P. *An introduction to Design And Culture in the Twentieth Century*. p. 34.

ANTECEDENTES

El SAP surge a partir de una visión racionalista y por lo tanto analítica del mundo. Ésta tiene su gestación en el Renacimiento europeo, sin embargo no es sino hasta el siglo XVIII cuando el análisis de las fases que seguía la producción de objetos, aunado a la naciente revolución industrial, dan por resultado en Europa las primeras manifestaciones de la división del trabajo, las que posibilitaron que a mediados del siglo XIX el concepto "masivo" tomara un significado verdadero, pues el incremento de la población, y el aumento de los ingresos en la economía familiar de la naciente burguesía, posibilitaron nuevas escalas de producción y consumo. Muchos de estos conceptos tomaron cuerpo en las ideas de la filosofía de la Ilustración, cuando el concepto de razón toma fuerza en tanto que guía para dominar la naturaleza y ponerla al servicio del ser humano.

Fue la conjunción de particulares condiciones sociales, económicas y culturales, lo que impulso a principios del siglo XIX el surgimiento del SAP. Dentro de ellas se destacan las siguientes:

- **1. Carencia de mano de obra.**

> *Los Estados Unidos comenzaron como una zona subdesarrollada, sin el beneficio de un hada madrina que distribuyese abundancias... Crónicamente, hubo más trabajo por efectuar que gente para hacerlo, de modo que la mano de obra, y sobre todo la especializada, tendía a ser escasa y cara.*[23]

Evidentemente, los primeros emigrantes no eran los mejores artesanos de Europa, pues éstos tenían una gran demanda por su trabajo y no había razón para arriesgar su modo de vida. Los primeros colonos eran personas de diversos orígenes y habilidades, pero que poco conocían sobre la producción de calidad de los diversos objetos cotidianos, por lo que era necesario buscar

[23]. Rae, J. *La Tradición del Know-How: la tecnología en la historia de los Estados Unidos*. Artículo publicado en Kransberg, M. y Davenport, W. (eds.) *Tecnología y Cultura*. p. 6

métodos productivos que hicieran el mejor uso de las escasa mano de obra especializada.

- **2. Gran extensión territorial**. El modo de colonizar el territorio de los E.U.A., por parte de la corona británica, fue el de regalar muy amplias extensiones de tierra sin necesidad de mayores requisitos,[24] lo que estimuló el surgimiento de agricultores, con grandes extensiones de tierra y aislados los unos de los otros, por lo que el trabajo tanto en el hogar como en el campo requería de elementos que lo facilitaran, además de realizarlo con poca mano de obra.
- **3. Desarrollo tecnológico por necesidad**. En contraste con Europa, los E.U.A. tenían gran cantidad de necesidades que sólo podían ser satisfechas a partir de las nuevas tecnologías.[25] En Europa, el desarrollo tecnológico era visto en ocasiones, como un divertimento de las clases poderosas, o como una curiosidad; en los E.U.A. era la única opción de sobrevivir, lo que generó una cultura ávida de innovaciones, en ocasiones despreciando incluso la calidad o durabilidad de los productos.
- **4. Escasa tradición**. Mientras que en Europa los gremios artesanales eran poderosos llegando incluso a detener la realización de algunos inventos, por temor al desplazamiento de la mano de obra, en los E.U.A. esta tradición no estaba tan fuertemente arraigada, lo que facilitó la introducción de nuevas tecnologías. Por otro lado, en contraste con México, donde antes de la conquista existía una cultura sólida y desarrollada, en el territorio de los E.U.A., las culturas indígenas estaban poco desarrolladas, incluso muchas tribus eran

---

[24]. Por contraste, en México, el Estado español debía tener un gran control sobre los nuevos territorios, debido principalmente a que en estos se encontraba oro, plata y algunas especias. Esto llevó a que en México se alentara más la instalación de mineros y comerciantes. Si bien el contraste entre el desarrollo mexicano y el americano es un tema muy interesante, rebasa con creces el enfoque del presente texto, sin embargo, se puede profundizar en: Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina.* Editorial Siglo XXI. México.

[25]. No se pretende simplificar el factor del desarrollo tecnológico a la satisfacción de las necesidades; debemos estar conscientes de que influyen factores económicos, culturales, psicológicos, etc., sin embargo si se está realizando un análisis de estos factores, no es conveniente presentarlos todos juntos.

nómadas, por lo que no había que luchar contra sociedades ya establecidas. A las naciones indígenas más fuertes, se les confinó a reservaciones.

- **5. Mercado extenso y en expansión.** La población de los E.U.A. estaba en constante aumento, debido a las facilidades que se dieron a los emigrantes. Esto produjo que la cantidad de consumidores aumentara a un ritmo mayor que en Europa. Por otro lado, la gran dispersión en el territorio exigía que los artículos que se compraban fueran fácilmente reparables, sin necesidad de depender de técnicos especializados.
- **6. Mercado homogéneo.** Si bien la población de los E.U.A. tenía muy diversos orígenes, todos adoptaron el inglés como lengua común, del mismo modo adoptaron ciertos códigos generales de comportamiento social, dejando para la intimidad del hogar las diferencias culturales. Esto permitió que la producción de objetos fuera realmente masiva y no como en Europa, donde se buscaba en los objetos una cierta distinción.
- **7. Preponderancia de lo funcional**. Aunado al punto anterior, uno de los aspectos comunes era el énfasis en lo funcional (también derivado de las necesidades del extenso territorio y la escasa mano de obra), mientras que en Europa había una gran preocupación por la dimensión estética de los productos y de la utilización de éstos como signo de distinción social:

  > *El 'gusto" era simplemente un concepto europeo que podía ser aplicado a cualquier bien que lo necesitara, particularmente los bienes tradicionales y aquellos enfocados a el sector superior del mercado.*[26]

- **8. Coincidencia de demanda y avance tecnológico.** Mientras Inglaterra realizaba sus innovaciones tecnológicas antes de la expansión de su mercado, ambos fenómenos coincidían en los E.U.A., lo que implicaba una mayor aceptación de los nuevos productos.

---

[26]. Sparke, P. *Design in Context*. Chartwell Books Inc. Nueva Jersey. 1987. p. 55

Por lo que respecta al diseño de mobiliario e implementos para el hogar, durante el siglo XVIII y principios del XIX, el uso de los llamados libros de patrones, que contenían grabados ilustrando diversos diseños de mobiliario, fue más intenso en los E.U.A. que en Europa. Estos libros proveían las ideas necesarias para que los grandes terratenientes, en particular los sureños, satisficieran su sed de signos de estatus. Para muchos otros, los diseños de los implementos del hogar eran funcionales y más bien austeros. En ocasiones estos diseños se reforzaban en principios ideológicos, como en el caso de los "Shakers", grupo social de raíces protestantes (fundamentalmente calvinistas y quakeros). Diversos autores han señalado que los libros de patrones marcan el inicio de la separación entre proyectista y artesano,[27] por lo que dentro del contexto de los E.U.A., estos libros eran un medio muy adecuado para la producción de ciertos diseños.

Del mismo modo que se utilizaron los libros de patrones en mobiliario, en otras esferas del diseño fueron pocos los avances "originales" de los americanos, quienes ante la revolución industrial asumieron la posición de "adoptar-mejorar-aplicar" las innovaciones que surgían en el viejo continente.

Uno de los antecedentes del SAP,[28] surgió en Stjärnsund, Suecia: en 1729 Christopher Pohlem aplicaba la fuerza hidráulica a procesos mecánicos sencillos en la fabricación de relojes; su mayor aportación fue el desarrollo de sistemas precisos de medición que permitían, por primera vez en la historia la fabricación de ruedas dentadas estandard e intercambiables. Existen evidencias de que el trabajo de Pohlem era conocido en la parte norte de las colonias americanas.

Otro antecedente fue el trabajo del suizo Johann Georg Bodmer (1786-1864), quien obtuvo un gran número de patentes sobre diseño de maquinarias cuya principal característica era economizar movimientos, mano de obra y energía.[29] En 1839

---

[27]. Ver Sparke, P. *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century.*

[28]. Por antecedentes entendemos aquellas acciones que se dieron con anterioridad a las que se están analizando. En el caso concreto del SAP, las invenciones que se mencionan se dieron ANTES del desarrollo del SAP en los E.U.A. y este desarrollo se dio con base en los adelantos tecnológicos que aquí se mencionan como antecedentes.

[29]. Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 106.

obtuvo una patente sobre la distribución de maquinaria en una fábrica, además de artefactos que transportaban materias primas y producto semiterminado dentro de la producción, con lo que se convierte en un claro antecedente de la organización industrial y la fabricación en serie usando bandas transportadoras.

Una muestra clara de la influencia de los avances europeos en el SAP, la encontramos en la producción de mosquetes por el francés Le Blanc, cuyo taller de armería fue visitado en 1782 por Thomas Jefferson (quien posteriormente sería presidente de los E.U.A.), quien en un reporte sobre esa visita, indica que:

> *...se ha logrado un adelanto en la construcción de mosquetes... Consiste en hacer tan parecidas las diferentes piezas, que lo que pertenece a uno puede usarse para todos los demás fusiles del almacén... Saltan a la vista las ventajas que ello supone cuando las armas precisan repararse.*[30]

Un sistema similar de fabricación fue puesto en marcha en Inglaterra por Marc Brunel, para la producción de poleas, por encargo de la marina británica. El éxito de su trabajo también fue reportado a los E.U.A.

Estos ejemplos reflejan como, en los E.U.A., las particulares condiciones sociales, políticas, geográficas y por supuesto de carácter ideológico, llevaron a enfatizar la función como eje rector de la configuración formal.

[30]. Citado en Heskett, J. *Breve historia del diseño industrial.* p. 51.



EL SISTEMA AMERICANO DE PRODUCCIÓN

SUS ORÍGENES

Me aventuro a preguntar si nuestros primos americanos, con sus cosechadoras mecánicas y otras máquinas adaptadas a nuestros deseos y períodos de infancia de la soledad, no serán los siguientes en enseñarnos valiosas lecciones.

Sir Henry Cole. 1851

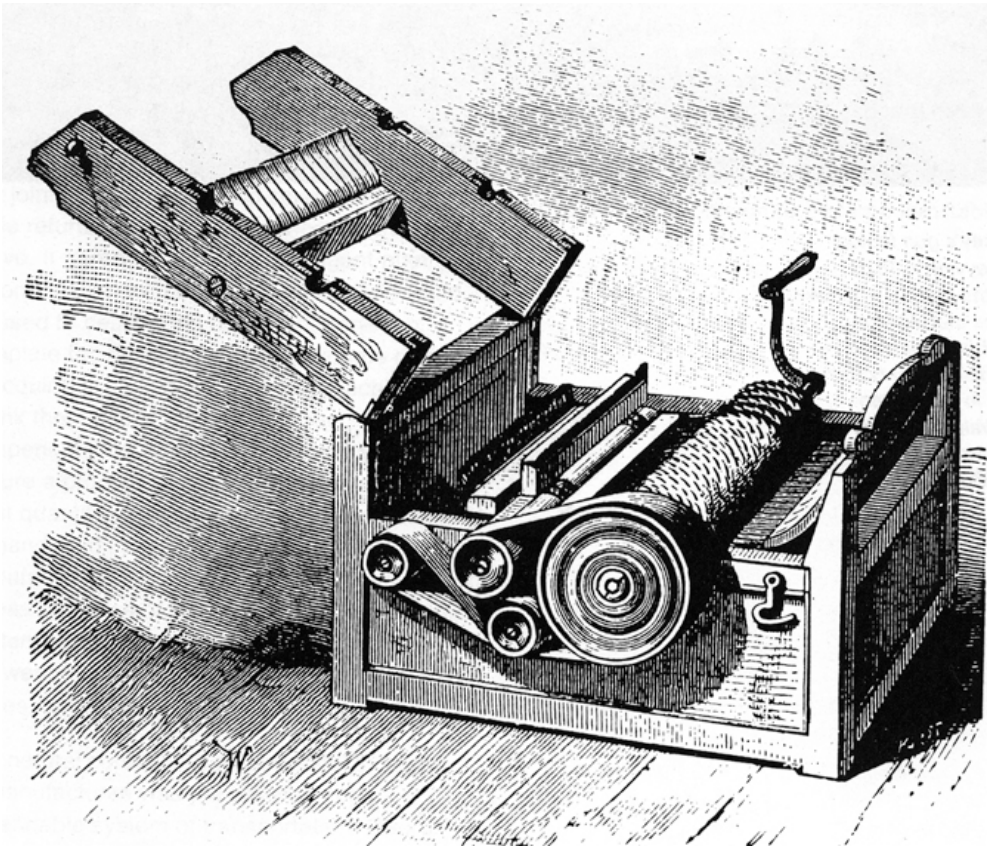
Estoy consciente de la sagacidad económica de los ingleses, y cuan profundamente comprenden al mercado; pero espero que nosotros no seamos asfixiados completamente por la atmósfera que han creado, como para imitar su camino en la creación de nuestro propio orden superior.

Horatio Greenough. 1851.

La idea de producir con base en la estandarización de ciertos componentes se encontraba bastante difundida tanto en Europa como en los E.U.A., sin embargo, a fines del siglo XVIII, las condiciones para su desarrollo se presentaron con mayor fuerza en este país.

Hacia 1790, el gobierno de los E.U.A. empezó a otorgar grandes créditos para la fabricación de armas, tanto por el acoso de barcos piratas de Francia e Inglaterra, como por las diversas acciones bélicas que se emprendieron para la colonización de los territorios del oeste. En junio de 1798 el gobierno otorgó a Eli Whitney un contrato, por el cual éste se comprometía a fabricar 4 mil rifles en cuatro meses, y otros 6 mil para septiembre de 1880. Éstas eran cantidades nunca antes soñadas.

El contrato fue otorgado a Whitney, entre otras razones por sus antecedentes en la invención y fabricación de una desmotadora mecánica de algodón. Si bien en realidad el contrato se cumplió once años más tarde de los especificado, el esfuerzo de Whitney ha permanecido como uno de los primeros en el desarrollo de la producción con elementos estandarizados.[31] Son varios los elementos que hacen que el contrato dado a Whitney, sea interesante para nuestro estudio:



- 1. Establece en los Estados Unidos un modelo en el que el desarrollo tecnológico se inicia por un crédito gubernamental dado a una empresa privada. En los países del continente europeo (Inglaterra era una excepción), el gobierno era quien instalaba y controlaba la fábricas de armas (en el caso de los países

[31]. En sentido estricto el contrato con E. Whitney fue un fracaso, su más destacada aportación fue el desarrollo de una fresadora. El mayor problema parece que fue la falta de un sistema de medición confiable. Para un reporte detallado de las peripecias de Whitney, se puede consultar a Kransberg, M. y Davenport, W. *Tecnología y Cultura.* p. 273-291.

con regímenes monárquicos absolutistas, éste era el caso incluso para la fabricación de muebles y cerámica).

- 2. Inicia para los E.U.A. la liga existente aún en la actualidad entre desarrollo tecnológico y producción de artículos de guerra o al menos al servicio de las fuerzas armadas.[32] Después del impulso que inicialmente es dado por la industria de guerra los conocimientos se diversifican y sus principios son empleados en la fabricación de otros artículos.
- 3. Utilización de egresados universitarios.[33] Whitney contaba con la ayuda de egresados de Yale.[34] Esto genera una inercia en la que la producción se apoya en los centros de estudio y sus egresados, contraria a la tradición existente hasta la fecha en Europa, donde los conocimientos prácticos de los artesanos eran más fuertes en la formación del personal capacitado para la producción y su control.

En 1816 se inician los esfuerzos por fomentar y consolidar las actividades productivas, para lo cual se funda, en la ciudad de Nueva York, la *American Society for the Encouragement of Domestic Manufacture*, que invitaba a productores, comerciantes y científicos a cooperar en la creación de la industria americana. Entre sus directivos estaba el presidente de los E.U.A. James Monroe y los expresidentes Adams y Jefferson, mostrando así la fuerza que se le dio a esta asociación, que sirvió de modelo para la creación de muchas otras en los diversos estados de la Unión.

Los avances dentro de la producción estandarizada continuaron: en 1819, Jethro Wood patentó un arado en hierro colado, construido con base en piezas normalizadas e intercambiables. Este arado era en realidad de poca resistencia

---

32. Evidentemente, la innovación tecnológica ha estado ligada en todo el mundo a las necesidades de artículos de guerra, sin embargo en los E.U.A. esta tendencia es básica no solo para la innovación sino para la economía general.

33. Ya en esa época se realizaban no sólo estudios pragmáticos, sino también teóricos sobre los fenómenos productivos. Una muestra es que en 1829 Jacob Bigelow aporta al lenguaje la palabra "Tecnología", como resultado de su trabajo en la Universidad de Harvard. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 83.

34. Woodbury, Robert. *The Legend of Eli Whitney and Interchangeable Parts.* p. 276.

mecánica a los impactos, por lo que no tuvo gran éxito, sin embargo muestra el avance y la preocupación por la estandarización en otra rama importante de la economía: la agricultura.

El que tal vez fue en realidad el primer éxito del SAP, lo encontramos de nuevo en la industria de guerra en 1824, cuando John Hancock Hall produce un rifle con llave de chispa en el que la producción estandarizada permitía que las piezas:

> *... pudieran adaptarse a cualquier arma del mismo modelo, de manera que si se desmontaran mil fusiles, arrojándose indiscriminadamente en un montón las diferentes piezas, éstas podrían retomarse al azar y montarse perfectamente.*[35]

La fabricación de este rifle reunió exitosamente los elementos necesarios para la producción estandarizada:

- 1. Desarrollo de maquinaria y herramientas de precisión.
- 2. Desarrollo de instrumentos precisos de medición.
- 3. Desarrollo de normas de producción.
- 4. Técnicas normalizadas de dibujo técnico.

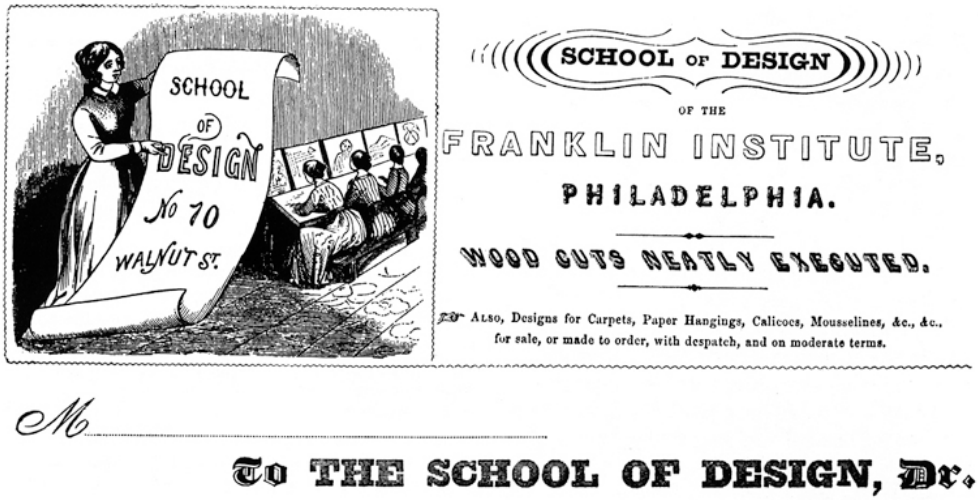


En palabras de Hancock Hall:

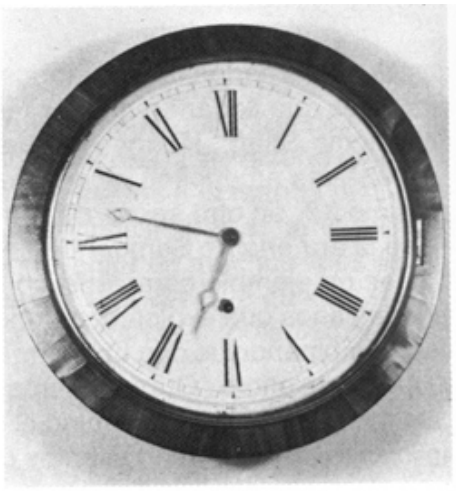
> *El curso que yo he adoptado [...] ha sido el de realizar y medir cada operación en un elemento a partir de un punto, llamado referencia, para que la variación en cualquier operación sólo pueda ser la única a partir de dicho punto...*[36]

[35]. Citado en Heskett, J. *Breve historia del diseño industrial.* p. 52.
[36] Citado en Woodbury, R. *The Legend of Eli Whitney and Interchangeable Parts.* p. 287.

Para apoyar los esfuerzos que realizaba la industria, en 1824 se fundó el *American Mechanics Institute*, con sedes en Nueva York y Filadelfia, que tenían como objetivo principal elevar los niveles de conocimientos de los artesanos, basándose en los recientes descubrimientos de la ciencia y la tecnología. Además se impartían cursos de dibujo y ornamentación. Poco después inició sus actividades el *Franklin Institute of the State of Philadelphia.*

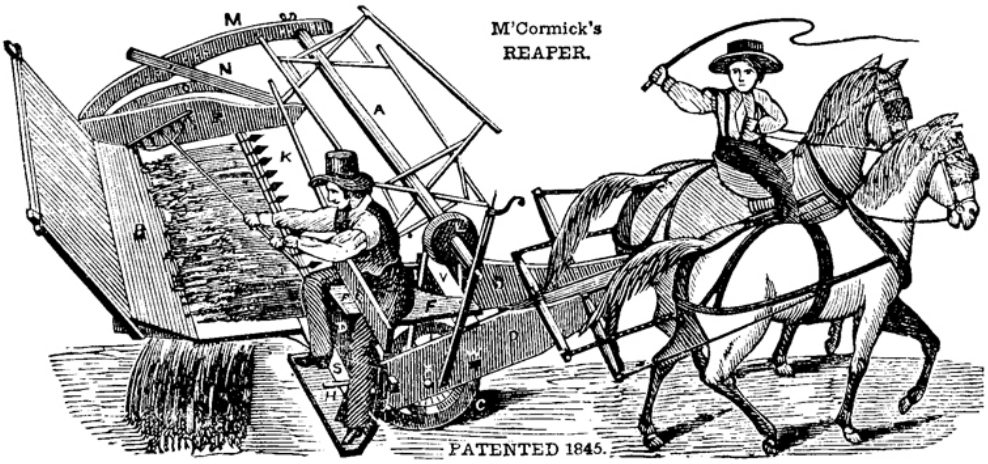


Las actividades del *Franklin Institute* pronto abarcaron diversas áreas como química, mineralogía y filosofía. Además de iniciar los esfuerzos en el campo de la educación, de particular interés para el desarrollo industrial fue la realización de la primera exposición industrial de la industria americana, en la que se buscaba reunir a productores, artesanos y consumidores, para despertar la conciencia de la necesidad de una mayor atención a los aspectos relativos al diseño y a la optimización de los medios productivos, pensando sobre todo en el ámbito productivo. Las exposiciones continuaron celebrándose por cerca de treinta años consecutivos. Se otorgaban medallas de reconocimiento a los mejores productores y, si bien se basa en modelo europeos, constituye uno de los antecedentes directos de las escuelas y centros de diseño actuales. Sus actividades principales se centraban en la difusión de conocimientos y habilidades referentes a las técnicas e ingenierías.



En 1830, Eli Terry introduce los avances alcanzados en la producción de armamentos, en el campo de la fabricación de relojes, destacándose por la fabricación de engranes de madera. Esta tecnología fue superada poco después por Jerome Chauncey, quien introdujo los engranes metálicos estampados en latón laminado. El resultado fue un reloj menos voluminoso, que no necesitaba un mueble, sino que podía adosarse a la pared. Fue también uno de los primeros productos en los que se observaba la “estética de las máquinas”, pues su acabado liso, carente por completo de ornamentación obedecía tan sólo a requerimientos de la producción.

Cyrus McCormick lanza al mercado, en 1834, su segadora mecánica, que enviaba por correo en cuatro cajas numeradas de modo que el agricultor pudiera armarla por sí mismo, sin mayor apoyo técnico. La acompañaba un catálogo ilustrado con las piezas, debidamente codificadas, de manera que era fácil pedir repuestos por correo y realizar las composturas necesarias. La segadora de McCormick, además de ser un claro ejemplo del SAP, revolucionó la producción agrícola, convirtiendo a los E.U.A. -en relativamente poco tiempo- en uno de los principales productores de cereales del mundo. La segadora realizaba el trabajo seis veces más rápido que las operaciones manuales, por lo que la demanda de este artículo pronto superó la capacidad de producción. En su configuración formal, la segadora obedece tan sólo a aspectos productivos, lo que generó -como se verá más adelante- varias críticas en Europa.



M'CORMICK'S REAPER.

En 1834, ya se empieza a discutir la importancia del diseño:

> *Diseño, en su sentido más amplio, es la planificación de un todo, ya sea aplicado a la construcción, modelado, pintura, grabado o jardinería; en su sentido limitado denota solamente el dibujo, el arte de representar una forma [...] las artes mecánicas han acompañado y asistido a las Bellas Artes en cada paso de su progreso...*[37]

En esta primera idea sobre el campo del diseño, se puede observar cómo en los círculos intelectuales, se seguía la corriente de las artes aplicadas y el diseño sólo se utilizaba para 'embellecer' a un producto, cuando esto fuera necesario.

Las nuevas tecnologías empezaban a tener gran impacto en otras áreas, como lo muestra el edificio proyectado por Daniel D. Badger en 1842, realizado en hierro, y utilizaba gran cantidad de elementos fundidos. La idea fue llevada más lejos por James Bogardus quien construye en la ciudad de Nueva York el primer edificio cuya fachada consistía en elementos intercambiables, realizados en hierro fundido, siguiendo los lineamientos generales del SAP en el área de la producción de diversos artículos.[38]

[37] Dunlap, W. *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in The United States*. Citado en Pulos. A. *American Design Ethic,* p.p. 85-86. Es interesante observar que desde sus inicios, el diseño en los E.U.A. surge desligado de la arquitectura, mientras que en Europa sucedía lo opuesto.

[38] Ver: Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. 1968.



Ideológicamente, la clase media norteamericana veía en la tecnología un medio para impulsar la homogenización de la sociedad. La industria era un símbolo de la liberación, tanto en el sentido de ayudar en la realización de labores manuales, como en el económico al romper la dependencia de productos importados. En el aspecto político, el desarrollo tecnológico se manejaba como uno de los resultados de la democracia:

> *...esta democracia que invita a cada hombre a mejorar su propio confort y estatus* [implica que] *para los ciudadanos de los Estados Unidos, las invenciones son el vehículo para alcanzar la felicidad.*[39]

Si bien en los inicios de este país, la postura oficial del gobierno era una restricción -casi de ascetas- en el consumo, en realidad sus sueños personales eran de disfrutar la elegancia y el lujo que existían para las altas clases europeas.

Durante el siglo XIX, para los norteamericanos, elegancia y confort eran sinónimo de 'europeo', por lo que para los objetos destinados a las clases media y alta se recurría constantemente a la copia de diseños, fundamentalmente ingleses y franceses. Por otro lado, empezaron a preocuparse por defender sus propias manufacturas, por lo que impulsaron el desarrollo de patentes y leyes proteccionistas ante la importación. Estas medidas cumplieron con éxito sus propósitos y permitieron el crecimiento de la industria. Por otro lado, promovió claramente dos tipos de producción: aquella que se dedicaba a copiar diseños, y proveía de artículos de lujo y confort; y la que a partir de desarrollos originales, se enfocaba a facilitar diversas labores productivas, tanto en la agricultura, como en la industria y hogar.

[39] Citado por Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 92.

La configuración de los artículos nativos, como ya se ha mencionado, era el resultado directo de las limitaciones de los procesos productivos, prestando casi ninguna atención a los aspectos estéticos. Si bien esto fue motivo de criticas en el exterior, dentro de los Estados Unidos surgieron defensores de esta tendencia. El más conocido de ellos fue Horatio Greenough, quien sentó las bases teóricas para el desarrollo del funcionalismo.

Greenough era un escultor relativamente mediocre, de hecho no es muy reconocido por esta actividad, sin embargo publicó una serie de ensayos en un volumen titulado *Form and Function,*[40] en el que hacía un llamado a establecer criterios estéticos propios de los norteamericanos, basándose en sus desarrollos en la ingeniería y fuerza tecnológica, oponiéndose a la búsqueda de formas "mercantiles", que era como consideraba al enfoque que se daba en Inglaterra al diseño, (el enfoque inglés surgió de la importancia que se daba a la exportación, en la que satisfacer el gusto del consumidor, siempre ha sido enfatizado).

La influencia de estos ensayos fue muy grande; eran la apología de la belleza alcanzada en barcos, locomotoras y puente, en los que se observaba como su coherencia formal se debía a la "subordinación de las partes al todo, y del todo a la función"; este concepto surgía de una analogía del funcionalismo determinado por la naturaleza. Así para Greenough, la belleza tenía un sentido romántico y universal: *"...la belleza como promesa de la función; la acción como presencia de la función; el carácter como la permanencia de la función."*[41]

En estos conceptos posteriormente se apoyarían los primeros funcionalistas del diseño, como Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright y Henry Ford.

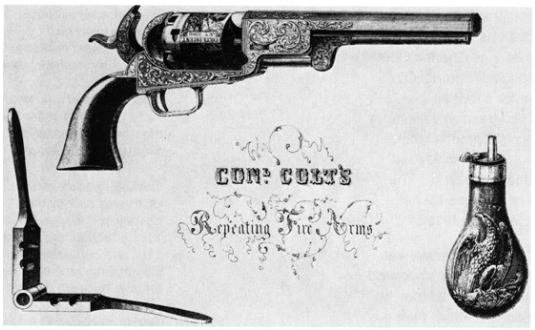
Una de las industrias que rápidamente adoptó y desarrollo los principios del SAP, fue la de los relojes. En 1850 Aaron L. Dennison, fundador de la *American Horloge Company*, en Massachussetts, después de visitar algunas fábricas de armamentos,

---

40. El documento original fue reimpreso en 1947, Greenough, H. *Form and Function*. University of California Press. Berkeley.
41. Greenough, H. *Form and Function*. p. 71.

llego a producir relojes de bolsillo por medio de maquinaria movida a vapor. Una característica principal de este reloj era que permitía cierta flexibilidad en el diseño, al incluir diversas tipografías en la carátula, además de que la caja, si se deseaba, podía ser estampada con diversos decorados. Éste fue el inicio de una importante industria en términos económicos.

Conforme el SAP se entendía por otros ámbitos productivos, en la industria de la armería, en 1851, Samuel Colt desarrolló el revolver Navy cal. 36, que llego a ser uno de los mejores ejemplos del SAP. La producción fundamental del revolver era la de un modelo sencillo y carente de cualquier decoración (siguiendo los lineamientos de la estandarización) sin embargo también se producía, bajo pedido especial, un modelo de lujo con ornamentos diversos, de acuerdo a las solicitudes de los consumidores. Su éxito se fundó tanto en el rigor para la aplicación de métodos de la producción estandarizada, como en una gran habilidad para las ventas. Este último aspecto fue un paso importante para la consolidación del desarrollo industrial de los E.U.A. El trabajo de Colt, era un ejemplo no solo en su país, sino también en el extranjero: en 1853 asesora al gobierno inglés en el establecimiento de una fábrica y posteriormente apoya la exportación de maquinaria para la producción de armamentos a Prusia y Francia, con lo que se convierte en uno de los pioneros en la exportación de tecnología y *know-how*.



Un claro ejemplo de cómo la habilidad para comercializar productos fue parte importante en el desarrollo tecnológico de los Estados Unidos, lo encontramos en el trabajo de Issac Merrit Singer (1811-1875), quien se ocupó en desarrollar un sistema para coser ropa, a partir de la patente de Elias Howe (1844) para una nueva aguja

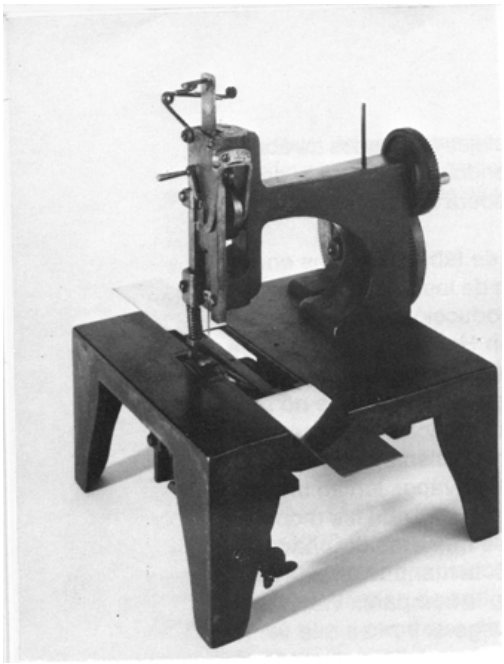
con el orificio en la punta.[42] Para muchos, la máquina de coser es uno de los objetos que mayor influencia tuvieron en la vida cotidiana a finales del siglo XIX.

La primera máquina de coser Singer (1851) poseía un mecanismo relativamente rudimentario, pero sumamente funcional. Su construcción era sencilla, muy resistente al impacto, lo que aseguraba que su distribución a cualquier parte no tendría problemas. Se enviaba dentro de una caja de madera, con instrucciones para rearmar la caja de modo que sirviera de mesa de trabajo para la máquina.

El objetivo original de Singer era desarrollar un artefacto para la fabricación en serie de ropa. Si bien alcanzó su meta, al poco tiempo se dio cuenta de que las máquinas eran ávidamente buscadas por las amas de casa. Esto lo llevo a rediseñar su concepto original y añadió decorados para que la máquina se integrara más fácilmente a la decoración del hogar. En este modelo un pedestal y el pedal para accionar la máquina se vendían como equipo opcional. En este aspecto, se dice que Singer

> *… tomó un punto de vista más europeo, al creer que el acabado a mano, realizado por muchos artesanos, era el mejor camino para alcanzar y mantener la calidad de un producto. Construyó su fortuna al enfatizar la publicidad y la venta, más que por el refinamiento de los métodos de manufactura.*[43]

[42]. Howe logró producir con éxito sus máquinas de coser, pero fue el genio comercial de Singer, que permitió la masiva difusión de este objeto. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 161- 168.
[43]. Hounsell, D. *From the American System to Mass Production*. P.129.



La máquina de coser, por un lado liberó al ama de casa de interminables horas en la reparación y manufactura de ropa. Por el otro generó una industria en la que millares de mujeres encontraron un trabajo agobiante y sobreexplotado, al posibilitar la industrialización de la manufactura de ropa, que a partir de ese momento, se podía adquirir a una sexta parte de su costo anterior, gracias al ahorro de energía y tiempo. Puesto que la ropa ya era accesible a una gran mayoría, el público empezó a demandar mejor servicio y, sobre todo, moda. Estos elementos produjeron una serie de cambios en cascada, que modificaron el estilo de vida imperante.[44]

La máquina de coser fue un signo del fervor industrial y comercial que se vivía en esos momentos en los Estados Unidos. Tal vez más importante que sus indudables avances tecnológicos, lo fue el sistema de mercado de Singer, que introdujo los principios básicos de la mercadotecnia. El criterio fundamental de Singer era el siguiente:

- 1. Sobreponerse a la resistencia del consumidor. Singer estableció una cadena de agencias de demostración, en las que mujeres cosían distintos tipos de ropa. Esto era necesario para mostrar al público que las mujeres sí podían hacer uso de una máquina.
- 2. “Regalar” algo al consumidor. La compañía tomaba, en la compra de una máquina nueva, el equipo o parte de equipo usado anteriormente, reduciendo así el precio de venta. Este aspecto era fundamental, si consideramos que en

[44]. Durante la Exposición Industrial del Centenario, en Filadelfia (1876), Singer tenía su propio pabellón, en el que se destacaba el hecho de que 25 años después de la patente de Howe, se produjeron en los E.U.A., cada año 600,000 máquinas de coser, una tercera parte de las cuales eran Singer.

1852, el precio de una máquina de Singer era de $100 dólares, cuando el ingreso medio de un norteamericano era de $500 dólares al año.[45]

- 3. Esparcir los pagos en el tiempo. La compañía Singer fue la que estableció el sistema de ventas a plazo, por medio del cual se ajustaban cuidadosamente las mensualidades a la capacidad económica del consumidor, mientras que la compañía obtenía mayores ganancias, gracias a los intereses que se cobraban.[46]
- 4. Publicidad masiva enfocada a un tipo específico de consumidor. Ciertamente Singer no inventó la publicidad, pero al identificar claramente a su consumidor (el ama de casa), enfatizó en sus anuncios los aspectos de facilidad, adaptabilidad al hogar, y liberación de la mujer de la ardua labor de remendar.

Con este sistema de ventas se empezaba a cerrar el triángulo del SAP: producción masiva-distribución masiva-consumo masivo. Cualquiera de estos elementos no puede sobrevivir sin el otro en el sistema económico de los E.U.A.

El año de 1851, como ya lo hemos mencionado, es crucial en el estudio de la historia del diseño, fundamentalmente debido a que en ese año se celebró en Londres la Gran Exhibición de la Industria de Todas las Naciones. La importancia de esta exhibición radica principalmente en que fue la primera en reunir muestras de la producción de muy diversos países, tanto los más desarrollados del momento, como de algunos que incluso aún eran colonias de los imperios.

La muestra presentada por los Estados Unidos permitió al mundo, por primera vez, tener una idea global de lo que se producía en ese país. Entre los artículos expuestos estaban máquinas de coser, la segadora de McCormick, los revólveres Colt, barcos, ojos y piernas artificiales, pianos, hieleras, carruajes, instrumentos

---

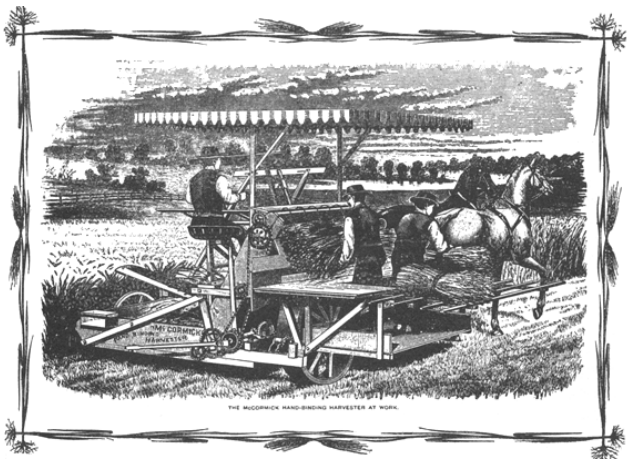
45. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 167.

46. El precio de la máquina de coser, al contado, era de $50 dólares. Si se compraba a plazos, se debía dar un enganche de $5 dólares, y las mensualidades eran de $3 dólares. Por este sistema, el consumidor terminaba pagando $100 dólares.

náuticos, y las maravillas tecnológicas de la compañía hulera Goodyear, que por sí sola presentaba más de 500 productos basados en la vulcanización.



Al inicio de la exhibición, la muestra norteamericana fue blanco de duras críticas en la prensa londinense; por un lado los objetos se reunieron con poco tiempo, y el pabellón norteamericano abrió más tarde que los demás. El espacio contratado resulto demasiado grande y no lo pudieron llenar. Pero lo que resultó más criticable desde el punto de vista de los europeos fue la falta de conciencia estética. Por ejemplo, a la segadora de McCormick, el *London Times* la describió como "*una cruza entre un carruaje, una carretilla de mano y una máquina voladora*". Del mismo modo se criticaban las copias que se hacían de estilos europeos en pianos y mobiliario.



Hacia el final de la exhibición, los comentarios eran radicalmente distintos. Conforme el tiempo permitió un análisis más reposado y el debate promovió la reflexión, el diario *The Times* consideró que era imposible negar que

> *… todo el éxito práctico de la temporada corresponde a los norteamericanos ... la segadora ha convencido al corazón de los agricultores británicos. Sus revólveres amenazan con revolucionar las tácticas militares. Sus yates generan una*

> *clase en sí mismos ... Por lo tanto pensamos que puede valer la pena estrecharnos las manos e intercambiar felicitaciones, después de lo cual aprenderemos el uno del otro tanto como podamos.*[47]

En otro diario londinense, *The London Observer*, se mencionaba que los E.U.A.

> *… producen para las masas y para un consumo masivo. Difícilmente hay algo en su muestra, que no este al alcance de la fortuna moderada ... Todo depende del ingenio de individuos, que obtiene su recompensa de la demanda pública solamente ... no se abocan a proveer de lujos a unos cuantos, han concentrado su atención con avidez y éxito hacia la maquinaria, como el primer paso hacia su progreso industrial. Buscan proveer para las limitaciones de su mercado laboral y combinar la utilidad con bajo costo...*[48]*.*

La muestra norteamericana no solo se distinguía por estos factores; en el catálogo de la exhibición se menciona que

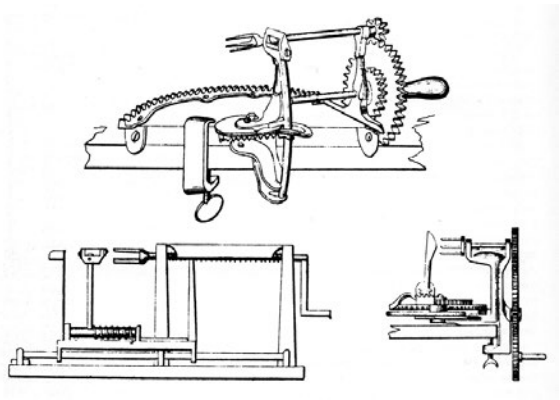
> *... dedicar meses o incluso años de trabajo a la elaboración de un solo objeto, no para aumentar su valor intrínseco, sino para controlar su costo o su estimación como objeto de virtud, no es común en los Estados Unidos. Por el contrario, tanto el trabajo manual como el mecánico tiene por objeto aumentar la cantidad de artículos, adaptados a las necesidades del pueblo entero y adaptados a promover el disfrute de los moderados recursos económicos de que disponen.*[49]

Al fin de la exhibición era obvio que el enfoque europeo sobre la estética de los productos, entendida como la aplicación de motivos ornamentales, tenía que cambiar. Para Inglaterra seguía siendo de primordial importancia el aspecto decorativo, por su valor estético, que a su vez representaba un enfoque para lograr una adaptación en el mercado. Otro elemento que la muestra norteamericana

---

47. Citado por Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 116.
48. Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 118.
49. Rosenberg, N. *The American System of Manufacturing.* p. 17.

evidenció, fue la necesidad de decidir entre la producción estándar y producción individualizada.



En el viejo continente estas cuestiones generaron polémicas que desembocaron en manifestaciones como el movimiento *Arts & Crafts.*[50] Para muchos era evidente que independientemente del estilo, en general el mercado podía aceptar un alto nivel de estandarización (técnica y visual), particularmente en aquellos productos que eran el resultado de la innovación tecnológica, y que no tocaban los ámbitos más íntimos de la vida cotidiana, como era el caso del mobiliario para el hogar. En Europa esta polémica no se resolvió sino hasta principios del siglo XX, con el trabajo de Peter Behrens para la A.E.G.[51]

Mientras en Europa se discutían ampliamente estos aspectos, los E.U.A. proseguían el cambio abierto por el SAP, desarrollando cada día nuevos artículos, que además de producir altas ganancias, resolvían diversas necesidades, a su vez creadas por el mismo progreso industrial. Tal fue el caso de Otis al desarrollar el primer ascensor seguro. Esta innovación no sólo fue valiosa por si misma, sino que posibilitó la construcción de grandes edificios, particularmente en la ciudad de Chicago, y posteriormente en Nueva York.

Después de la exposición del *Crystal Palace* había una gran curiosidad por observar de cerca el avance norteamericano. En 1853, el gobierno británico envió una comisión encabezada por George Wallis, director de la *Birmingham School of Arts and Design*, quien en su reporte observó que el consumidor norteamericano

---

[50]. El movimiento *Arts & Crafts*, se trata con mayor profundidad en capítulos previos en el presente texto.

[51]. Siglas de la empresa alemana *Allgemeine Elektricitaets Gesellschaft*. Por razones obvias, se ha preferido, al igual que en otras partes del texto, el uso de las siglas con las que -por otra parte- es conocida mundialmente.

esperaba que los artículos duraran relativamente poco tiempo y que su demanda principal estaba en la innovación y en el bajo costo. Por otro lado señalaba que los gustos eran más homogéneos en los E.U.A. y que, comparados con los de los europeos, se situaban en la parte inferior del espectro social, por lo cual era más fácil satisfacerlos con relativamente poca calidad de manufactura y casi ninguna preocupación por lo estético. Parte importante del reporte fue dedicada a enfatizar como (fuera de innovaciones en la esfera de los objetos vernáculos) los productores norteamericanos habitualmente se dedicaban a copiar los diseños europeos.

Es fácil observar en los comentarios de Wallis que la diferencia entre Europa y los E.U.A. no se limitaba a distintos sistemas de fabricación, sino que en buena medida se estaban enfrentando dos sistemas distintos de valores sociales y culturales. Por un lado el europeo, basado en la tradición artesanal, para la cual

> *… el valor del producto tanto económica como estéticamente, dependía de la cantidad de trabajo cualificado que exigía su realización y el enfoque norteamericano, basado en métodos industriales, que ponía en primer lugar el volumen de producción y la utilidad del producto para un amplio sector de la población.*[52]

Cuando Wallis reconoce en su reporte la carencia de diseñadores en los Estados Unidos, Horatio Greenough en un manifiesto al Congreso de los E.U.A., insiste en la necesidad de la formación de escuelas de diseño, pues las existentes no tienen la misma calidad que las europeas, por lo que los norteamericanos dependen del desarrollo estético de Europa. Argumentaba Greenough no sólo razones de tipo cultural, sino que hacía un particular énfasis en los aspectos económicos, mencionando cifras sobre artículos importados "*que deben su preferencia solamente a su diseño*". A pesar de estos llamados, la industria y el gobierno de los E.U.A. consideraron que era más barato copiar ciertos diseños y promover los aspectos técnicos y organizativos del SAP, por lo que pasaría mucho tiempo antes de que las escuelas de diseño norteamericanas se desarrollaran. Por lo pronto

[52] Heskett, J. *Breve historia del diseño industrial*. p.p. 56-57.

seguían entrenando ingenieros, a los que se les daban ligeros conocimientos sobre ornamentación y los empresarios se mostraban reacios a invertir en lo que no tuviera que ver con el aumento de la producción o la reducción de costos.

A pesar de las críticas europeas, el SAP ya había dado muestras de sus beneficios. Como ejemplo de esto, podemos mencionar que en solo un año (1858), McCormick produjo 4,095 segadoras.[53] El SAP se había establecido profundamente en la industria norteamericana y ahora iniciaba un sólido camino hacia la optimización del triángulo producción-distribución-consumo.

[53] Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 147.



EL SISTEMA AMERICANO DE PRODUCCIÓN

SU DESARROLLO

The american dream

> *Nuestro progreso en estos tiempos modernos, consiste en esto: hemos democratizado los medios y los artefactos de un nivel de vida superior. Hemos llevado y seguimos llevando a las masas del pueblo cada vez más hacia el estándar aristocrático de gusto y disfrute, y así difundimos la influencia del esplendor y la gracia sobre todos los corazones.*
>
> Horatio Greeley. 1853

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, el llamado Sistema Americano de Producción (SAP) era ampliamente discutido en Europa. En el plano social, la nueva nación producía admiración y generaba modelos y esperanzas. No está de más recordar que Voltaire, en el siglo XVIII, en sus *Cartas filosóficas*, menciona que los E.U.A. habían mejorado todo lo bueno que había en Inglaterra y que los Cuáqueros de Pennsylvania ya había alcanzado "esa edad de oro de la que hablan los hombres", sobe todo por el clima de libertad, tolerancia y las condiciones más o menos homogéneas que se daban en la urbes, que permitían un acceso relativamente fácil a diversos satisfactores que, al hacer las labores más fáciles, eran un soporte para llegar a la felicidad.

En Europa, las polémicas más importantes en el campo del diseño se dieron, por un lado, sobre el cuestionamiento de las ventajas que los métodos industriales de producción podrían aportar. De estas discusiones surgió el movimiento de *Arts & Crafts* en Inglaterra. La segunda vertiente de la polémica se enfocó hacia el cuestionamiento de la utilización de elementos estandarizados en la producción, aceptando implícitamente que de algún modo se debían utilizar los procesos industriales. Este aspecto fue más discutido en Alemania, particularmente en el ámbito de la *Deutscher Werkbund*.

Mientras tanto, en los Estados Unidos no se daban estas polémicas. La actitud en este país era más bien pragmática, tal vez hasta el grado de ser irreflexiva, pues la población en general no se cuestionaba en lo absoluto las características del SAP; se encontraban ensimismados en su progreso, y en el flujo de innovaciones que salían de las industrias.

Desde el punto de vista ideológico, esta actitud se materializó en el llamado "sueño americano"; los E.U.A. se mostraban al mundo como el país democrático por excelencia, y contrastaban su desarrollo político con la situación de las monarquías europeas y los tambaleantes pasos en la democracia de otros países nacientes en esa época. Pero el pueblo norteamericano necesitaba objetos concretos que reflejaran los avances que se daban en la esfera de lo político. Es en este sentido donde la producción de objetos, las necesidades que buscaban resolver y, sobre todo el hecho de que estuvieran al alcance de un gran número de personas, jugaron un papel determinante.

Un ejemplo de esta situación lo encontramos en la máquina para coser zapatos, desarrollada por John McKay en 1858. Como antecedente, debemos recordar que la amplia difusión de la máquina de coser había posibilitado el surgimiento de la industria de confección de ropa en forma masiva. A partir de ese momento el precio de la ropa disminuyó drásticamente y el consumidor empezaba a demandar ya no solo la necesidad de cubrirse, sino también esperaba un cierto desarrollo en la moda. Dentro de los accesorios en el vestir que aún tenían un alto costo, estaban los zapatos, producidos artesanalmente en multitud de talleres.

La máquina de McKay fue la primera en coser la parte superior del zapato a la suela, y a partir de ella siguieron diversas innovaciones que permitían, por ejemplo, colocar los ojillos para las agujetas mecánicamente. Una de las implicaciones del uso irreflexivo de la maquinaria, fue que el consumidor empezó a demandar cada vez más cosas nuevas, independientemente de su calidad. Los objetos muchas veces eran poco durables, pero la sociedad americana demandaba novedades y no les importaba tener que tirar lo existente, para adquirir lo nuevo. El interés de

los consumidores por la novedad más que por la calidad fue una característica que distinguió a los E.U.A. hasta la primera mitad del siglo XX, y fue ampliamente comentada por los analistas contemporáneos.

Uno de los factores que impulso el desarrollo del SAP fue la instauración de normas de producción. En las primeras etapas de la estandarización en la industria, cada compañía desarrollaba sus propias especificaciones de producción. Éstas variaban incluso dentro de la misma compañía, pues se aplicaban tan sólo a una serie de objetos. En 1860 se dio un gran paso para cambiar esta situación, gracias a los esfuerzos de William Sellars, para desarrollar una norma única en la producción estandarizada a nivel nacional de las cuerdas para tuercas y tornillos. Un precursor en este intento fue Sir Joseph Withworth, en Inglaterra, pero el sistema de Sellars, además de ser más económico, hacia un mejor uso de sistemas mecanizados, por lo que finalmente la norma de Sellars terminó por imponerse. A partir de ese momento la estandarización ya no era el resultado de la habilidad de algunas empresas, y ya se podía hablar de estandarización a nivel nacional, abarcando diversas industrias.

Estos avances en la producción masiva, exigían un consumo masivo y los primeros esfuerzos en este sentido se hicieron a través de la venta por correo. Una muestra del éxito de este enfoque es hecho de que McCormick utilizaba este medio para distribuir sus segadoras mecánicas. Otro gran avance en la comercialización fue el desarrollo en la venta a plazos por la compañía de máquinas de coser Singer. Con base en estos antecedentes, hacia 1860, R.H. Macy, en la ciudad de Nueva York, y Marshal Field en Chicago, fundaron las primeras tiendas de departamentos.



Field y Macy, sin conocerse, modificaron sus tiendas de conservas en espacios donde se aglomeraban artículos de diversa índole. La necesidad de poner orden a tan disímbolas mercancías, originó los diversos departamentos. Por su lado, Jordan Marsh de Boston, transformó una gran bodega en una amplia tienda departamental en 1861.

Al poco tiempo, estos empresarios vieron la necesidad de realizar cambios en el modo de venta, y empezaron a decorar sus espacios, con lo que las tiendas que empezaron siendo bodegas, se convirtieron en el gran escaparate de la opulencia, y en sinónimo de modernidad. Las bodegas de cemento fueron cambiadas por esbeltas construcciones de acero, y gracias al desarrollo de los elevadores por Otis en 1852, el rascacielos fue uno de los símbolos del sueño americano hecho realidad.

Con el surgimiento de los grandes almacenes, nacieron nuevas necesidades y algunas empresas empezaron a producir objetos para el comercio, ya no para el consumidor final; surge así la especialidad de *display* o exhibición de mercancías.

Otro aspecto de la vida cotidiana que se vio profundamente modificado fue el de la comunicación al inaugurarse en 1861 el telégrafo de costa a costa. Esta innovación fue fundamental para lograr la integración de un territorio extenso, cuya población estaba formada por inmigrantes de muy distintos orígenes. Esta integración hizo posible que años más tarde se dijera que:

> *Los individuos de los Estados Unidos son asombrosamente parecidos. Todos ellos hablan el mismo idioma, con menos diferencias en sus acentos que las que hay en Inglaterra, todos ellos viven exactamente de la misma manera y tienen pocas diferencias ocasionadas por los distintos climas. Los inmigrantes, al principio, mantuvieron algo de sus*

> *orígenes, pero debido a la drástica ruptura de sus tradiciones, sus hijos siguieron una línea común sin resistirla. Con una clientela tan estereotipada, la industria no estaba obligada a preparar un número infinito de productos complicados. Una cantidad limitada de modelos, repetidos infinitamente y que varían poco de acuerdo a algunos principios es suficiente.*[54]

Cinco años más tarde, en 1867, Cyrus M. Field logra tender con éxito el primer cable telegráfico trasatlántico, con lo que el avance en comunicaciones se acentúa no solo en el territorio norteamericano, sino también en todo el planeta. Estos avances tecnológicos en distintos ámbitos, son muestra del enfoque norteamericano en cuanto a la industrialización; por ejemplo, en ese mismo año existían talleres con cinco millones y medio de husos movidos por energía motriz, mientras que en Inglaterra, existían dieciocho millones de ellos. Otra estadística similar es la de telares mecanizados: en los E.U.A., 123,000 mientras que en Inglaterra había 750,000.[55] Estas cifras muestran como en E.U.A. la revolución industrial se aplicó con mayor énfasis a la producción de objetos más complicados y novedosos, mientras que en Inglaterra, se enfocó a la sustitución de procesos artesanales relativamente simple, razón por la cual la aplicación de maquinarias en la industria textil era más fuerte en este último país.

54. Citado en Sparke, P. *Design in Context*. Chartwell. p. 46.
55. Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 55.



En 1869 las hermanas Catherine y Harriet Beecher[56] publicaron un libro que tendría una influencia más grande de lo que sus autoras soñaron: *The American Woman's Home. Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful and Christian Homes.* Si bien esta obra se enfocaba más que nada a dar consejos a las amas de casa, fue el inicio de los movimientos feministas, y sobre todo generó conciencia sobre la necesidad de utilizar con mayor énfasis la mecanización en el hogar, al enunciar que las labores del hogar eran dignas de una dama:

> *Los Estados Unidos son el único país donde hay una clase de mujeres que podemos describir como damas que hacen su propio trabajo. Por dama queremos decir una mujer de educación, cultivada y refinada, de gustos e ideas liberales, que sin duda puede ser reconocida como una dama en cualquier círculo del Viejo o del Nuevo Mundo. La existencia de esta clase es un hecho peculiar de la sociedad norteamericana, un resultado directo de los principios implícitos en la doctrina de la igualdad universal.*[57]

Además de hacer recomendaciones, entre otros aspectos, para la instrumentación de programas de educación pública para las mujeres, las hermanas Beecher proponían un diseño de la casa que contuviera todas las facilidades mecánicas para aliviar las tareas domésticas. Como resultado de la difusión de estas ideas varios fabricantes pusieron sus ojos en el hogar y empezaron a desarrollar artefactos como hieleras, estufas e implementos para la limpieza. Lógicamente, el

---

56. Como dato curioso podemos señalar que Harriet Beecher fue la autora de *La Cabaña del Tío Tom*, que si bien es una colección de cuentos, retrata la idea de la autora sobre las condiciones de los esclavos y la discriminación racial de la época.
57. Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 172.

diseño arquitectónico también buscaba una mayor funcionalidad en términos de aliviar las pesadas cargas del trabajo casero.[58]

Estos artículos para el hogar se sumaron a la producción existente. Para 1870, el SAP ya estaba firmemente establecido en la industria norteamericana. Entre los objetos que se producían bajo este concepto, podemos mencionar, además de diversos artículos domésticos: pianos, maquinaria para carpintería, vagones de ferrocarril, instrumentos y herramientas de precisión, cuchillería, y por supuesto la industria de armamentos. Por otro lado, cada vez era mayor el número de fabricantes, que procuraban ofrecer modelos distintos de sus productos, para poder atraer la atención de los consumidores.

Un observador inglés describía esa cascada de nuevos productos de la siguiente manera:

> *Artefactos mecánicos de todo tipo son producidos para suplir la demanda de manos humanas. Así encontramos que los Estados Unidos producen una máquina incluso para pelar manzanas: otra más para batir huevos: una tercera para limpiar cuchillos: una cuarta para eliminar la arrugas de las ropas -de hecho manos humanas difícilmente han estado involucradas en alguna labor en la cual alguna máquina eficiente, barata y que ahorre mano de obra, no las haya substituido en algún grado.*[59]

El crecimiento no se dio tan solo en los aspectos industriales; lógicamente había un incremento importante en la población (de 25 a 75 millones de habitantes entre 1850 y 1900), que demandaba también mejores servicios, por lo que la red de ferrocarriles fue ampliada, y mejorados los correos y trazado de caminos. El aumento en la población se debía en gran parte al flujo de inmigrantes atraídos por la creciente economía. El trabajo agrícola dejó de ser el que más mano de obra necesitaba, por lo que una gran cantidad de gente se estableció en los centros urbanos, dando lugar tanto a un amplio proletariado, como a una importante clase

[58] En contraste con Europa, donde era habitual para todas las familias de clase media para arriba, contar con personal de servicio doméstico, en los E.U.A. esto no era tan común.
[59]. Citado en Habakkuk, H. *American and British Technology in the Nineteenth Century*.1962. p. 59

media, que se convirtió en el blanco de los esfuerzos comerciales. Uno de los resultados de estos cambios fue el surgimiento de empresas dedicadas a la publicidad.[60]



Para poder atender a este mercado en expansión, Montgomery Ward establece en 1872 la primera tienda departamental que ofrece ventas por correo. Su primer medio de publicidad consistió en una sola hoja impresa, en la que se mostraban diversos modelos de relojes. Estos almacenes nacen en Chicago, que es un punto neurálgico en la red ferroviaria, por lo que fue posible enviar las mercancías a todas partes en el territorio de los Estados Unidos.

La idea de Ward se desarrolló hasta publicar un amplio catálogo[61] donde se mostraban fotografías de los objetos, y en el que se destacaban con breves frases sus principales características. La influencia de este tipo de catálogos fue notable para el diseño en general, pues continuamente se hacia mención a las ventajas que las características formales representaban, con lo que paulatinamente la población en general fue adquiriendo una conciencia sobre la importancia del diseño, tanto en su aspecto funcional, como en el estético.

60. Las primeras agencias de Publicidad surgieron en 1860. En Filadelfia, N.W. Ayer y en Nueva York, J. Walter Thompson.

61. El catálogo de Montgomery Ward de 1895 presentaba 56 modelos de relojes distintos, desde despertadores hasta complicados modelos de pared.



Otro sector con gran crecimiento se dio en los diversos servicios, con el consiguiente aumento en el trabajo de oficina, donde ya para entonces las mujeres hacían su aparición compitiendo con los hombres. Pensando en este nuevo mercado, C.L. Sholes y C. Glidden patentan en 1873 una máquina de escribir,[62] y la venden a Philo Remington para su producción industrial. La compañía E. Remington & Sons era conocida como fabricante de máquinas de coser, y sobre todo de armamento. Al término de la guerra civil en los E.U.A., la demanda de armamento se redujo drásticamente, por lo que la nueva máquina representaba una oportunidad para salvar a esta empresa.

La idea original de Sholes y Glidden fue presentada a los ingenieros de Remington, quienes aplicaron su experiencia en el diseño estandarizado de piezas para armas, y dieron a la máquina de escribir su apariencia final. Su configuración formal fue resultado directo del acomodo de las piezas internas, y de los métodos de ensamble y fundido del metal que componía la envolvente. Este primer modelo sólo podía imprimir en letras mayúsculas, y la impresión no la podía ver el usuario, sino hasta el final. El acabado en negro era decorado con formas que se esperaba resultaran agradables a las mujeres, siendo esto una muestra de la naciente

62. La primera patente para una “máquina escribiente” fue otorgada en 1714 a Henry Mill, pero no se conocen datos sobre su manufactura. En 1829 el primer modelo que se llegó a producir, fue inventado por William But, quien lo llamó el “tipógrafo”, pero su necesidad aún no era tan evidente, por lo que este diseño no trascendió.

conciencia de diseñar para agradar al usuario; aunque aún no se tomaban consideraciones ergonómicas, la cosmética del producto hace su aparición. Si bien esta máquina no tuvo un gran éxito inmediato, sí obtuvo las suficientes ventas como para estimular nuevos diseños, que empezaron a superar varias de las faltas del primer modelo. La máquina de escribir inicio un cambio en el ambiente de trabajo de las oficinas, y también generó nuevos puestos de trabajo. Se considera que para 1887 había ya 60,000 mecanógrafas empleadas en los E.U.A.[63]



Tanto la máquina de coser como la de escribir fueron los primeros productos que generados bajo los lineamientos del SAP lograron alcanzar una amplia difusión sin tener un antecedente claros en cuanto a su diseño. A partir de ese momento, la producción industrial creó formas que antes no existían ni eran desarrolladas sobre diseños precedentes. Así, estos objetos generaron las tipologías formales de muchos productos, que aún persisten.

En 1876 se llevó a cabo la *Centennial Exposition* en Filadelfia. No era ésta la primera muestra industrial en los Estados Unidos, mas el motivo que la originó (la celebración del centenario de la independencia de los E.U.A.), la convirtió en un gran escaparate para mostrar al mundo los avances logrados por esta nación. Como resultado de la exhibición se incentivó el desarrollo tecnológico, sin embargo no todo era dulzura.

Las máquinas mostradas prometían un futuro de comodidad y lujo para los ciudadanos de la democracia; sin embargo, en realidad estos beneficios ya no estaban al alcance de todos, y la sociedad norteamericana empezó a despegarse de su visión igualitaria original. Una nueva clase proletaria emergía rápidamente,

63. Sparke, P. *An Introduction to Design And Culture in the Twentieth Century.* p. 30.

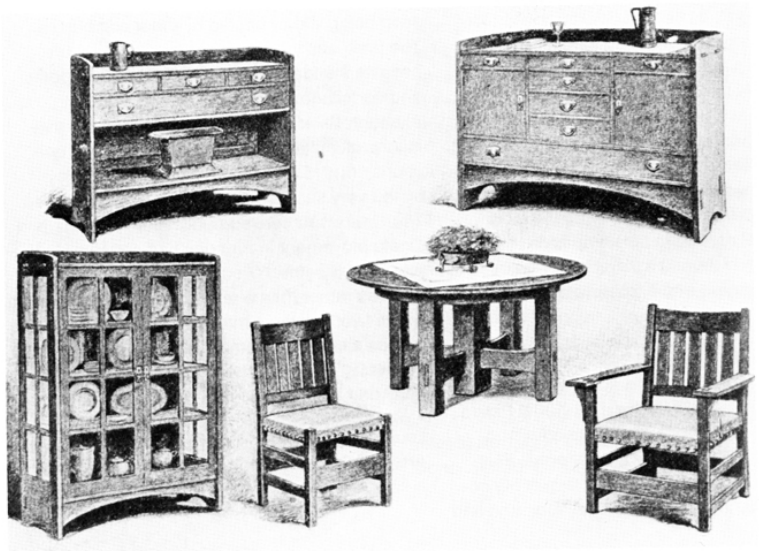
compuesta por los desempleados de la guerra civil y por los nuevos inmigrantes. Para éstos, los medios más simples de habitación y el mínimo de productos que dieran comodidad eran suficientes. La clase media, muy amplia en número, encontraba la satisfacción a sus necesidades y gustos, en lo que los fabricantes decidían era el gusto del consumidor. Por último, era evidente el dominio que en la sociedad ejercía la clase superior, compuesta por personas que tenían ya algunas generaciones de haberse establecido en el territorio norteamericano, y que poseían grandes riquezas derivadas del desarrollo industrial, en el área de servicios y de la explotación de grandes superficies agrícolas. Según Arthur Pulos, la composición social en los E.U.A. era una pirámide con la *"segura aristocracia de la clase superior, la pretendida aristocracia de la clase media y las aspiraciones de las clases inferiores"*[64]*.* Esta clase media fue la que generó una base de consumo lo suficientemente amplia como para justificar las grandes inversiones que se requerirán para promover y desarrollar diversas innovaciones y servicios públicos.

Esta clase social era sumamente nacionalista y estaba orgullosa de su "antigüedad" de tres o cuatro generaciones; por un lado mostraba como símbolo de ese orgullo su herencia colonial, mientras que por otra parte seguía considerando a Europa como el centro del desarrollo del buen gusto y la elegancia. En el catálogo de la exposición del centenario se mencionaba que *"Pocas piezas norteamericanas eran comparables con la gran elegancia, diseño y artisticidad de cualquiera de las muestras inglesas o francesas".*[65]

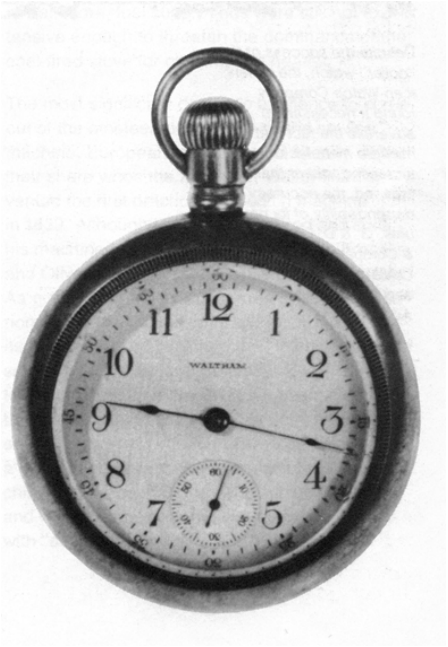
La necesidad de congeniar la tradición austera de los pioneros con la elegancia europea, generó el estilo "colonial americano" (*Early American*), que en realidad es una mezcla de diversos estilos como Reina Ana y Chippendale. A la fecha, en el diseño de mobiliario y algunos artículos domésticos en los E.U.A., éste es el estilo más favorecido.

---

64. Pulos. A. *American Design Ethic.* p. 181.
65. Sparke, P. *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*. p. 7.



Muchos otros fabricantes de muebles, cerámica, vidrio y artículos decorativos, se dedicaron sin mayor reparo a copiar los objetos europeos exhibidos, lo que generó grandes disputas entre algunas empresas y los E.U.A. Uno de los resultados de la *Centennial Exposition*, fue precisamente el motivar la polémica internacional sobre la protección legal a los productos industriales. Los E.U.A. tomaron una actitud claramente proteccionista, desarrollando sus propias leyes de patentes y marcas, pero mostraban poco respeto hacia los diseños extranjeros.



Por otro lado, la *Centennial Exposition* cumplió ampliamente con su objetivo, en tanto que logró impresionar al mundo entero con sus avances tecnológicos,[66] además de mostrar que el SAP era un método rentable y aplicable a una gran diversidad de artículos. Dentro de estos destacaba el *Dollar Pocket Watch*, que materializaba el sueño americano de poner al alcance de todos un producto. El bajo precio de este reloj se alcanzó gracias a la optimización de los principios del SAP. En su pabellón en la

66. El centro de la exposición lo ocupó la máquina de vapor Carliss, que era la más grande del mundo y que proveía energía a la totalidad de la exposición, además con gran visión se mostró que esta máquina podía generar electricidad a pesar de que el motor eléctrico se inventaría hasta 1888 (por Tesla) y la luz eléctrica en supuso comercial la desarrollaría Edison hasta 1879.

Centennial Exposition, la *American Watch Company* resumía estos principios de la siguiente manera:

- El producto, desde sus inicios debe ser concebido para ser mejor que los de la competencia, para así poder obtener y conservar la inmediata aceptación del mercado.
- Debe ser diseñado específicamente para procesos de producción masivos, más que para la fabricación manual.
- Las partes individuales deben ser intercambiables y al igual que los sistemas de operación, deben ser examinados para alcanzar exactamente las normas predeterminadas de funcionamiento y resistencia.
- Tiempo, espacio, facilidades y capital, deben ser suficientes para apoyar el volumen de trabajo y para mantener a la organización durante el tiempo que sea necesario, hasta que esta estructura sea autosuficiente.
- Los métodos de distribución, las estructuras de venta y los programas de publicidad, deben ser coherentes con la cantidad de producción planeada.

La producción de este reloj, llevó a que un diplomático suizo manifestara a su gobierno lo siguiente:

> *Por mucho tiempo hemos oído hablar de la competencia de los norteamericanos, sin creer que realmente existía. Los escépticos negaban la posibilidad de una competencia tan rápida y tan importante... confieso sinceramente que yo dudaba de las posibilidades de tal competencia. Pero ahora la he visto y sentido y estoy asustado por el gran peligro a que está expuesta nuestra industria.*[67]

[67]. De hecho las observaciones obligaron al gobierno suizo a reformar la industria relojera, para volverla más competitiva y volver a ganar el mercado que los E.U.A. le estaban arrebatando. Ver Pulos, A. *American Design Ethic.* p. 158.



Otro producto exhibido y que causó sensación (además de revolucionar la vida cotidiana en el mundo) fue el teléfono de Alexander Graham Bell. Un año después de su demostración, ya había 1,300 teléfonos comerciales en uso. Tres años más tarde el número de teléfonos instalados era de 50,000.

Las nacientes escuelas de diseño tuvieron un lugar en la *Centennial Exposition,* mostrando trabajos de sus alumnos, que en su mayoría eran objetos decorativos para el hogar, realizados en diversos materiales. Estaban presentes la Escuela de Diseño de la Universidad de Cincinnati y la de Filadelfia.[68] Comentando sobre la necesidad de educar diseñadores, Walter Smith[69] observó que:

> *Si los Estados Unidos desean obtener y sostener un lugar en los mercados mundiales de bienes manufacturados, en los que el diseño artístico sea una componente... se deben de iniciar escuelas de instrucción artística y museos en los grandes centros comerciales y manufactureros del país. Y mientras más rápido sea el despertar de los fabricantes a esta necesidad y actúen de acuerdo a ella, mejor será para todos.*

En otro documento consideraba que no se podía trazar una línea divisoria entre las bellas artes y las aplicadas, pues

---

[68]. Digna de mención en la presencia en la *Centennial Exposition*, de la Escuela Stroganof dentro del pabellón de Rusia. Esta escuela fue establecida en 1860, para "*formar una clase inteligente de diseñadores y ornamentistas para el trabajo en manufactureras y establecimientos industriales*."

[69]. Smith era inglés y después de una amplia experiencia en su país en el diseño de muebles y objetos decorativos, fue contratado por el estado de Massachusetts para ser director del Departamento de Arte y Educación en ese lugar. En la frase citada es clara la influencia del pensamiento de Sir Henry Cole.

... el arte ornamental es la fructificación del diseño industrial[70]*, pero como la utilidad constituye más de la mitad del valor de un objeto, entonces el servicio eficiente debe anteceder al servicio agraciado.*[71]

Los escritos de Smith y el impacto de lo observado en la *Centennial Exposition*, tuvieron como consecuencia el despertar de la conciencia de establecer escuelas de diseño, por lo que en relativamente poco tiempo se establecieron algunas de ellas en diversas áreas geográficas. Como predecesoras podemos mencionar las siguientes: Minneapolis College of Art and Design (1867); The Art Institute of Chicago (1870), The Columbus College of Art (1870), Philadelphia College of Art (1876). A raíz de la exposición se fundaron escuelas en la Universidad de Cincinnati (1870), Syracuse University (1870), New York School of Decorative Arts (1877), Rhode Island School of Design (1877), Cleveland Institute of Art (1882), Kansas City Art Institute (1882), y Brooklyn's Pratt Institute (1887).

Por otro lado, en el último cuarto del siglo XIX surgieron inventores que con sus



productos revolucionaron la forma de vida que el mundo había conocido, muchos de ellos aplicaron su ingenio en artefactos para dar servicios masivos y ya no únicamente para facilitar las labores del hogar. Lógicamente buscaban el gran mercado que se abría en el sector de servicios y trabajo de oficina. La máquina de escribir abrió las puertas a las mujeres en las oficinas, y después siguió el mimeógrafo, inventado por Thomas Alva Edison en 1876. El avance del teléfono originó la creación de centrales que empleaban una gran cantidad de mujeres. El hecho de que repentinamente fueran

[70]. Es curiosa la inclusión del término "diseño industrial", puesto que en ese momento, la actividad como tal no era aún concebida, sin embargo parece que fue por esta época cuando el término empezó a ser usado en ciertos círculos intelectuales. Una vez más resulta evidente la influencia del pensamiento inglés con respecto a la relación entre función y ornamentación.
[71]. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 154-158.

demandadas para realizar trabajos fuera del hogar, fue un cambio drástico en la conformación de la sociedad.

El fonógrafo de Edison introdujo en 1876 una nueva manera de diversión en el hogar, con lo que se originó un nuevo concepto en la vida familiar sobre la diversión, que a su vez llevó cambios en el concepto arquitectónico de "hogar", y consecuentemente en todo el estilo de vida prevaleciente. Estos avances, junto con muchos otros en el área de transportes, modificaron la vida urbana, tanto en el aspecto público como en el privado.

PRODUCTOS Y DEMOCRACIA

> *...substituir el lujo del gusto por el lujo de bajo costo; enseñar que la belleza no implica elaboración ni ornamentación; emplear tan solo aquellas formas y materiales que generan la simplicidad, la individualidad y la dignidad.*
>
> Gustav Stickley. 1901

Con los inventos que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX se generó una especie de círculo en los mercados a atender; el inicio se dio al diseñar máquinas que resolvieran la falta de mano de obra en la agricultura y la industria, el siguiente paso fue -bajo el mismo concepto- aliviar las tareas del hogar y dar mayores comodidades; en tercer lugar surgen objetos para ayudar en las labores de oficina, pues el aumento en las actividades industriales generó rápidamente la necesidad de desarrollar diseños para el sector de servicios; por último, se instrumentan artefactos para la diversión, actividad que adquiere importancia gracias al tiempo libre que se generó al facilitar las diversas labores, lógicamente satisfacer las necesidades de diversión llevó a diseñar nuevas máquinas para la industria.

Este círculo inicial propició el desarrollo de ideas que hasta esa fecha se consideraban sólo sueños. La producción industrial se hizo presente en todo tipo de objetos:

> *Los norteamericanos han producido -por métodos altamente mecanizados y estandarizados- un amplio rango de productos, incluyendo puertas, mobiliario, botas, zapatos, tornillos, seguetas, cerraduras, ropas, armamento, tuercas y panecillos.*[72]

Es evidente que el SAP estaba ya presente tanto en la fábrica como en el hogar.

Del enfoque que se dio a los artículos para el hogar, surgió un cambio importante en los objetivos al diseñar: ya se ha mencionado el impacto que la obra de las hermanas Beecher tuvo en la sociedad norteamericana; el hecho de que la liberación femenina en los E.U.A. se planteara desde el trabajo del hogar, y de aquí a lo político (y no al contrario, como sucedió en Francia), obligó a que el diseño de los implementos domésticos pretendiera al realizar un cierto trabajo, darle un cierto sentido de "liberación" además de los meros aspectos funcionales.



Por este motivo, la mujer se convirtió en una preocupación para los fabricantes, que al principio tan solo decoraban las superficies de los distintos artefactos con motivos que ellos consideraban que serían agradables a las mujeres. Esta decoración no fue suficiente, por lo que el diseño de los artículos domésticos y el mobiliario de la cocina, para proyectar ese sentido de "libertad" (que era lo que tenían lo hombres cuando salían al trabajo), se empezó a realizar siguiendo los lineamientos de las labores realizadas por los hombres en la fábricas. De este modo llegó la racionalización y los principios científicos del trabajo al hogar.

---

[72]. Habakku, H. *American and British Technology in the NIneteenth Century.* p. 49

Uno de los pioneros en el estudio científico de los procesos laborales fue Frederick W. Taylor (1856-1915), quien se abocó a la tarea de racionalizar los procesos de trabajo dentro de la industria metal-mecánica. El impacto de su trabajo, conocido como la "organización científica del trabajo", fue ampliamente difundido en la última década del XIX. La gestión científica de los procesos laborales fue abordada por diferentes personas, motivadas por la necesidad de reducir costos. Hasta esos momentos se había intentado esa reducción por medio de diversos mecanismos de tipo administrativo. El más socorrido de estos mecanismos era la reducción de salarios, lo que lógicamente generó un gran descontento entre los obreros, que iniciaron diversos movimientos de huelga.

Taylor se inició como obrero en la industria metal-mecánica, y en las noches estudiaba ingeniería. Al graduarse fue ascendido a capataz y desde ese momento se interesó por los tiempos y movimientos que los obreros realizaban. Además de producir ciertos avances en la tecnología (descubrió el "acero rápido"), dentro de la compañía *Bethelehem Steel Works* empezó a cronometrar a los obreros en su trabajo. Para este elegía los mejores y de acuerdo a sus mediciones fijaba las diversas tareas para la totalidad de la planta.

A grandes rasgos, Taylor procedía de la siguiente manera:

- 1. Los directivos reúnen su experiencia y fijan metas de acción.
- 2. Se eligen los obreros más capaces y se les somete a pruebas para encontrar el tiempo mínimo en que realizan las tareas.
- 3. Se substituyen o eliminan movimientos innecesarios, por otros más racionales.
- 4. Organizativamente se establece una larga jerarquía para transmitir ordenes, de modo que el operario solo tiene un jefe inmediato que asigna y supervisa las tareas.

Este método es muy similar en la transmisión de ordenes en las fuerzas armadas, dando por resultado que los obreros se conviertan en partes de la máquina[73]. Del mismo modo, buscó la manera de aplicar estos principios a las labores del hogar, proponiendo cambios en el diseño de espacios en las cocinas y en diversos implementos. El gran problema de los estudios de Taylor fue precisamente considerar al cuerpo humano como si fuera una máquina, sin reconocer los procesos de fatiga acumulada y los de presión psicológica, factores que promovieron fuertes críticas a sus estudios de tiempos y movimientos, además de generar un sinnúmero de protestas por parte de los sindicatos; sin embargo las bases dadas por Taylor, con diversas modificaciones, subsisten la fecha.

El trabajo de Taylor es muestra de que la ideología imperante en ese momento era la eficiencia en todas las esferas de la vida. Con este objetivo en mente se diseñaban una serie de objetos novedosos que revolucionaron la vida cotidiana. Este énfasis en la eficiencia y funcionalidad dejaba de lado en ocasiones la preocupación por la alta calidad de manufactura.

Esta actitud provocó severas críticas en Europa donde se consideraba que la cultura norteamericana era de "puro materialismo". Parte de estas críticas surgían del desdén en los E.U.A. por la belleza de los objetos -en términos de ornamentación- o por su falta de apego a un cierto estilo. El eclectisismo que era evidente tanto en los estilos de los objetos como en los modos de vida de la sociedad norteamericana de fin de siglo, contribuyeron a desarrollar en las clases altas un cierto sentido de inferioridad ante Europa, en el aspecto cultural. En este aspecto tuvieron influencia en algunos círculos los escritos de los ingleses John Ruskin y William Morris. La industria del mueble era particularmente sensible a esta situación.

---

[73]. Para casi todos nosotros es conocida la parodia realizada por Charles Chaplin en su película *Tiempos Modernos* a este enfoque de la producción. Al ser humano se le prohíbe cualquier tipo de iniciativa que rompa con la cadena laboral. Posteriormente la gestión científica fue conocida como taylorismo.

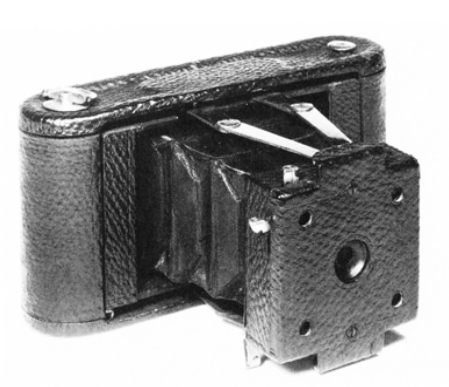
El mueble fino y elegante se importaba de Europa, mientras que en los E.U.A. se realizaban algunos diseños basados en la fuerza de su desarrollo en la Ingeniería. La mayoría de estos diseños tuvo poca aceptación al principio, sin embargo al aplicar en la primera década del siglo XX los principios de la gestión científica del trabajo a las labores de la oficina, fueron utilizados en ese contexto.

Para el uso en el hogar, y por lo tanto para consumo de la creciente clase media, la producción mueblera buscó adaptar los nuevos procesos de eficiencia a productos que requerían un cierto grado de decoración. En la zona conocida como Grand Rapids en Michigan, se concentraron un alto número de empresas muebleras que tenían "*… un equipo propio de diseñadores, y estos trabajaban todo el año proyectando muebles tan cómodos, originales y hermosos como pueda concebirlos el arte del hombre."*[74]

La intención de contratar a estos diseñadores era la de poder competir en el mercado, con base en dos elementos: la innovación y la reducción de costos, que no eran exclusivos en la esfera del diseño de muebles, sino que imperaban en la totalidad de la producción industrial.

La sed de innovación introdujo una rápida obsolescencia en muchos productos de uso cotidiano; sin embargo la baja calidad y poca durabilidad parecía no preocupar al ciudadano norteamericano, que casi sin darse cuenta, se introducía en un ritmo de vida de "usar-tirar".

[74]. Citado en Heskett, J. *Breve Historia del Diseño Industrial.* p. 61



Un ejemplo de esta actitud es la cámara fotográfica Kodak desarrollada por George Eastman en 1888. Esta cámara llevaba el rollo incluido, por lo que presentaba el problema de que debía ser devuelta al fabricante para el revelado. Este problema fue resuelto en 1895 con la introducción de la cámara plegable, que utilizaba un rollo que podía ser sacado por el usuario, para enviarlo a revelar. Con esta innovación se popularizó rápidamente el uso de la fotografía. Este proceso se acentuó con el desarrollo de la cámara "*Brownie*", originalmente diseñada por Frank Brownell para Kodak en 1900, para ser usada por niños. No sólo los niños sino también los adultos encontraron un nuevo pasatiempo.

Fue gracias a estos avances que la fotografía se popularizó, sin embargo, si comparamos los productos de Kodak, con los que desarrollaba, por ejemplo, Leica en Alemania, podemos observar el gran contraste en el enfoque: para el diseño norteamericano, lo importante era poder producir masivamente, para un gran consumo y bajo costo, aún sacrificando la calidad del producto; para los alemanes y europeos en general, el enfoque era opuesto, pues anteponían la calidad a la venta masiva, aunque el costo fuera tal, que relativamente pocos tuvieran acceso a ciertos productos. Los Estados Unidos veían en el enfoque adoptado por su industria, la materialización de una cultura democrática.

Los productos industriales entraron en una gran espiral de innovación hacia finales del XIX, los inventos se sucedían uno tras otro. A modo de ejemplo citaremos tan solo algunos de ellos:



- En 1879 Ritter da a conocer su máquina registradora, muestra del importante mercado que se abría en la esfera del comercio masivo.
- Edison patenta en 1879 la primera lámpara incandescente a base de electricidad. (Esta adquiere su forma típica de bulbo hacia 1900).
- El ventilador eléctrico es desarrollado por Wheeler en 1882.
- En 1884, Hollerith desarrolla una máquina para contabilidad, con base en tarjetas perforadas, con lo que el concepto de "memoria" para las máquinas se empezaba a desarrollar. Estas máquinas se utilizaron para llevar la contabilidad de las empresas; para el comerciante, Burroughs en 1885 presentó la primera sumadora, cuyo uso se difundió sobre todo en locales comerciales.



- En 1888, Emile Berliner produce el primer disco fonográfico sustituyendo con grandes ventajas al cilindro de Edison, sobre todo al reducir los costos (La primera patente para un mueble que contenía un fonógrafo de discos, fue otorgada en 1910 a John English).
- Si bien la bicicleta tiene una historia más extensa, su forma actual se logró en Inglaterra hacia 1890. Albert Pope de Boston realizó un viaje a Inglaterra para observar la producción de la bicicleta y de regreso en los E.U.A., aplicó a la idea original los principios de producción del Sistema Americano de Producción y gracias a este esfuerzo de estandarización, se convirtió en un popular medio de transporte y pasatiempo.

- Jenkins, con su invento de una máquina de "fotografías en movimiento" en 1894, inició una serie de desarrollos, que cambiaron nuestro modo de vida. Estos cinematógrafos "primitivos", se popularizaron rápidamente, y para 1910 había en los E.U.A., más de 10,000 máquinas (nickleodeons), que por unos centavos permitían ver una corta "película".
- En 1895, Marconi lanzó a través del espacio las primeras ondas de radio.

- Los hermanos Wright en 1903 realizan el primer vuelo exitoso en avión. En 1909 se produce el primer aeroplano para dar servicio al sistema postal de los E.U.A.
- Hacia 1908 se populariza el motor fuera de borda producido por Evinrude.
- En 1886, George Westinghouse decide penetrar en el campo del desarrollo de la energía eléctrica, y así en 1892 la compañía General Electric se formó con la fusión de Thomsom-Houston y la compañía Edison. Como resultado de esta fusión, hacia 1910 una de cada diez casas en los E.U.A. poseía servicio eléctrico. Lógicamente este hecho aceleró el desarrollo de múltiples aparatos eléctricos.
- En 1901 un ingeniero inglés, Cecil Booth, desarrolla una aspiradora,[75] pero fue en los Estados Unidos donde adquiere una forma realmente práctica hacia 1908, gracias al ingenio de Murray Splanger, quien fundó una empresa para la producción de sus aspiradoras. Debido a la falta de habilidad administrativa de Splanger, la empresa fue vendida a la familia Hoover.

[75]. En realidad fue un principio interesante, pues el invento consistía en una gran bomba movida por gasolina, que era montada sobre un carruaje tirado por caballos, que recorría las calles ofreciendo sus servicios de limpieza. Las mangueras eran sumamente largas y a través de las ventanas se metían a las diversas habitaciones para aspirarlas. El siguiente paso fue reducir el tamaño de la bomba, hasta hacerla de un tamaño "portátil", que implicaba que dos personas movían la bomba por la casa, sobre un pequeño carro mientras una tercera aspiraba. La forma realmente práctica de aspirar se desarrolla en los E.U.A. hacia 1908.



- Hadaway patenta en 1896 la estufa eléctrica.
- En 1907 Hurley obtiene la patente e inicia la producción de máquinas eléctricas para lavar ropa.

Como ya se ha mencionado estos avances en lo tecnológico requerían de un proceso similar en lo comercial y en 1886, R.W. Sears inicia un negocio de venta de relojes por medio de catálogos, haciendo uso intensivo de la red ferroviaria de Chicago. En 1891 se une con Roebuck, para formar la empresa más grande de ventas por correo, y una gran cadena de tiendas departamentales.

Íntimamente ligado al desarrollo en lo comercial, se dio el crecimiento de la publicidad. Hacia 1860 surgieron “agencias de anuncios”, que podían colocar un anuncio en cualquier publicación periódica de los E.U.A. evidentemente, junto con la publicidad se desarrollaron diversos sistemas de mercadeo y venta.



El éxito del Sistema Americano de Producción era evidente en lo que se refiere a la cantidad y costo de sus productos. En la Exposición Internacional de París de 1900, el stand de los E.U.A. comprendía poco más de 7,000 artículos, más que cualquier otro país, pero las críticas con respecto a la calidad y estética de los mismos eran claramente expresadas por los comentaristas de la exposición, incluso dentro del territorio norteamericano estas críticas eran cada vez mayores:

Los productos norteamericanos ya no pueden confiar tan sólo en lo barato de sus procesos industriales, que deben ser de mayor calidad y más atractivos a la vista.[76]

Como resultado de estas polémicas, tanto la industria como el gobierno y sobre todo el público en general, paulatinamente se volvieron más conscientes de la necesidad de un mejor diseño en términos visuales de sus productos. Para la industria este era un aspecto que podía darles esa ventaja competitiva que siempre buscaban.

Dentro de los esfuerzos realizados para superar esta situación, podemos mencionar el establecimiento de diversas organizaciones, tales como la *Decorative Art Society, The Society of Applied Arts* y *The National Arts Club*, donde se reunían industriales, artistas y comerciantes para discutir estos problemas. En 1900 el Consejo Nacional para la Educación nombró a un comité para estudiar las posibilidades de establecer planes de estudio adecuados para la "artes industriales". Incluso en 1904, la Comisión Laboral pagó 5 mil dólares por el diseño de una estufa que *"no ofendiera la vista de los trabajadores."*[77]



Como resultado de estos esfuerzos se establecieron diversas tendencias en el diseño. Por un lado los inventos novedosos como la aspiradora o la máquina de escribir y la de coser, (si bien en ocasiones eran decorados), su forma estructural obedecía a los procesos de producción y de esta manera establecían su propia tipología. Por otro lado artículos como vajillas, lámparas, mobiliario y textiles, continuaron tomando prestados elementos estilísticos de objetos anteriores. Dentro de estos merece mención el diseño de cubiertos con decoración "Chantilly", diseñado por

[76]. Citado en Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 243.
[77]. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 243.

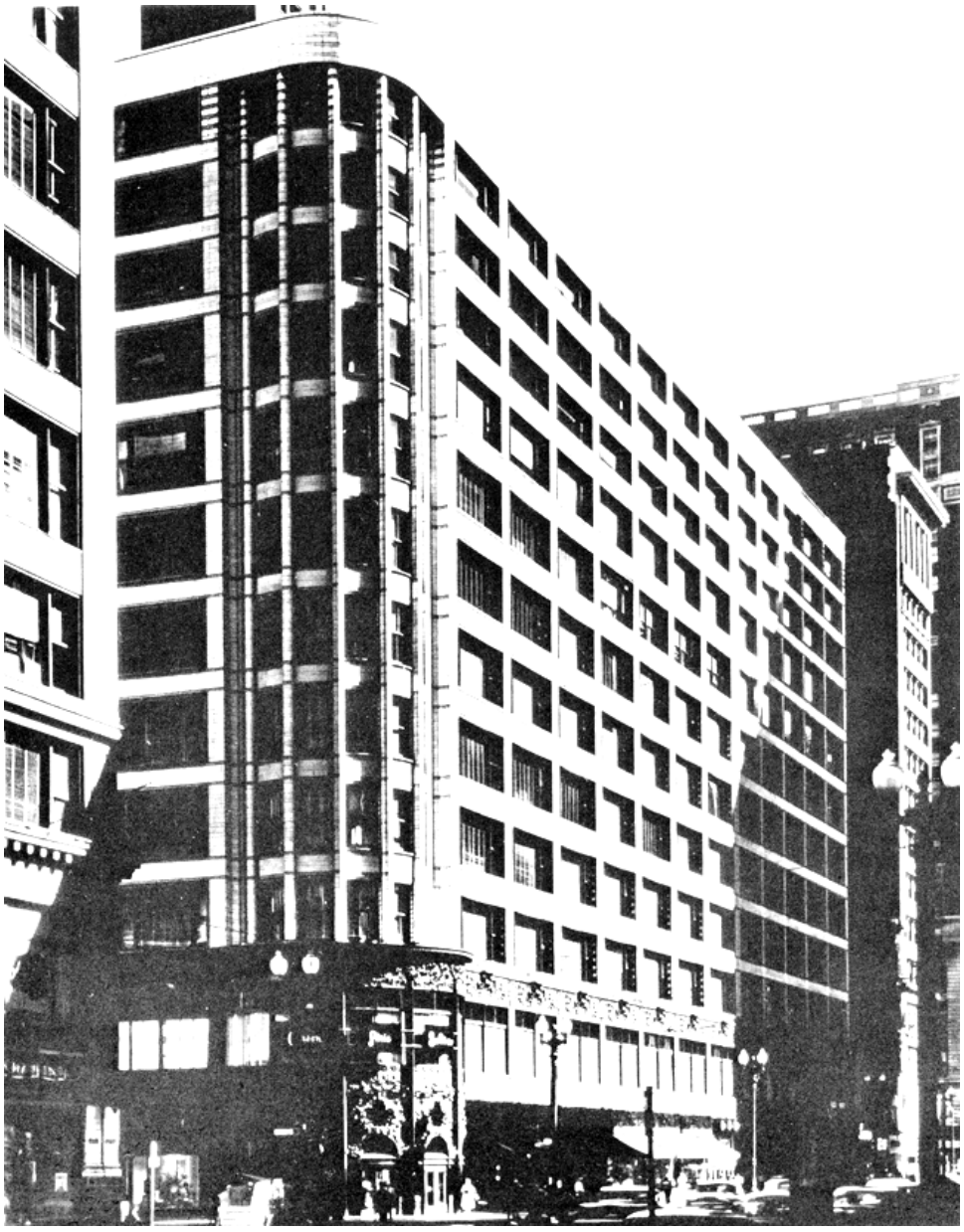
un emigrante inglés de nombre William Codman, en 1896, que a la fecha es el más vendido, y el original aún está en producción por la compañía Gorham.

Estas dos tendencias fueron conocidas una como el estilo de artes industriales (*Industrial Arts Style*), que comprendía a aquellos artículos que se apoyaban fuertemente en la decoración tradicional, y la otro como el estilo del arte de la máquina (*Machine Art Style*), que era la tendencia que buscaba una mayor armonía entre la función y las limitaciones de la producción.

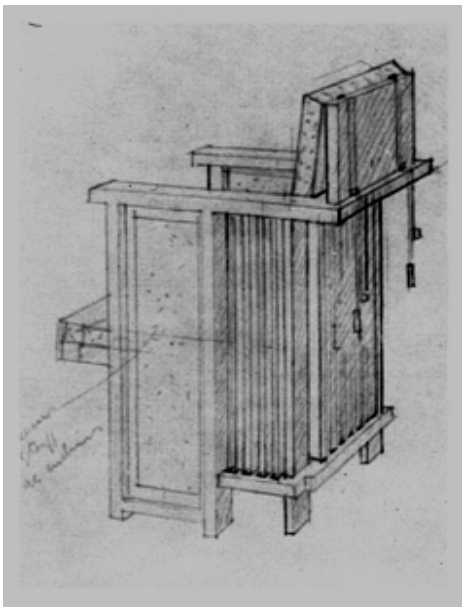
Con el *Machine Art Style* se dio por primera vez una tendencia en el diseño, generado en los E.U.A., que influyera a Europa: el austriaco Adolf Loos, después de una temporada en los E.U.A., regresó a Viena convencido de que la nueva estética de la máquina debía prescindir por completo de la ornamentación, aduciendo razones estéticas, éticas e incluso políticas. Loos fue un vocero importante de esta tendencia en Europa, incluso llevándola a extremos no pensados anteriormente. En Norteamérica, las voces que más claramente señalaron este nuevo rumbo fueron las de Louis Sullivan y Frank Lloyd Wrigth.

Sullivan es mejor conocido por su práctica arquitectónica, en la que siempre mostró interés por un balance entre la ornamentación y la función. De hecho fue uno de los pioneros dentro del campo de la arquitectura en tanto que proponía que la ornamentación debía estar restringida por aspectos funcionales. En 1896 publicó un artículo en el que argumentaba que *"La forma siempre sigue a la función. Esta es la ley."*[78]

[78]. Citado en Collins, M. *Towards Post-Modernism*. p. 33.



Esta frase ha sido muchas veces mal interpretada, debida a su continua repetición fuera de contexto, confundiéndola con un cierto determinismo estructural, generador de una estética simplista y dominada totalmente por el aspecto funcional. El autor en realidad se refería a un concepto orgánico en el que se sintetizaban la función, la estructura y la ornamentación adecuada. Sin embargo, llevada a sus últimas consecuencias, la frase *La forma sigue a la función,* se convirtió en la máxima del Movimiento Moderno.



La influencia del pensamiento de Sullivan en el diseño industrial se sintió a través de las ideas y diseño de mobiliario -considerado como parte del proyecto arquitectónico- de su alumno Frank Lloyd Wright. Los geométricos diseños de Lloyd Wright eran particularmente apropiados para su reproducción industrial; sin embargo debido entre otras cosas, a que muchos de ellos son incómodos, nunca se reprodujeron industrialmente. En una conferencia pronunciada en 1901, expresó que

> *sin lugar a dudas, las máquinas han puesto al alcance del diseñador una técnica que le permite dar expresión en sus diseños a la verdadera naturaleza de la madera, armonizándola con el sentido de la belleza que el ser humano posee, satisfaciendo sus necesidades materiales con una economía que permite poner esta belleza de la madera al alcance de todos.*[79]

Para el diseño industrial resulta paradójico que los principales ideólogos del funcionalismo nunca diseñaron para la industria. Lloyd Wrigth en especial, parecía comprender claramente la idea formulada por Eli Whitney en 1812, en los inicios del Sistema Americano de Producción:

> *Reemplazar con operaciones mecánicas correctas y eficaces, la destreza del artista calificado, que solamente se adquiere tras largos años de práctica y experiencia.*[80]

[79]. Citado por Heskett, J. *Breve Historia del Diseño Industrial.* p. 65.
[80] Greenough, Horatio. *The Law of Adaptation*. En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p.12



Es precisamente a principios del siglo XX, que el SAP adquiere su madurez, y es en la producción de automóviles donde se dio un campo fecundo para poner en práctica los diversos aspectos que lo conforman, por lo que es importante dedicarle a continuación un espacio para observar su desarrollo.

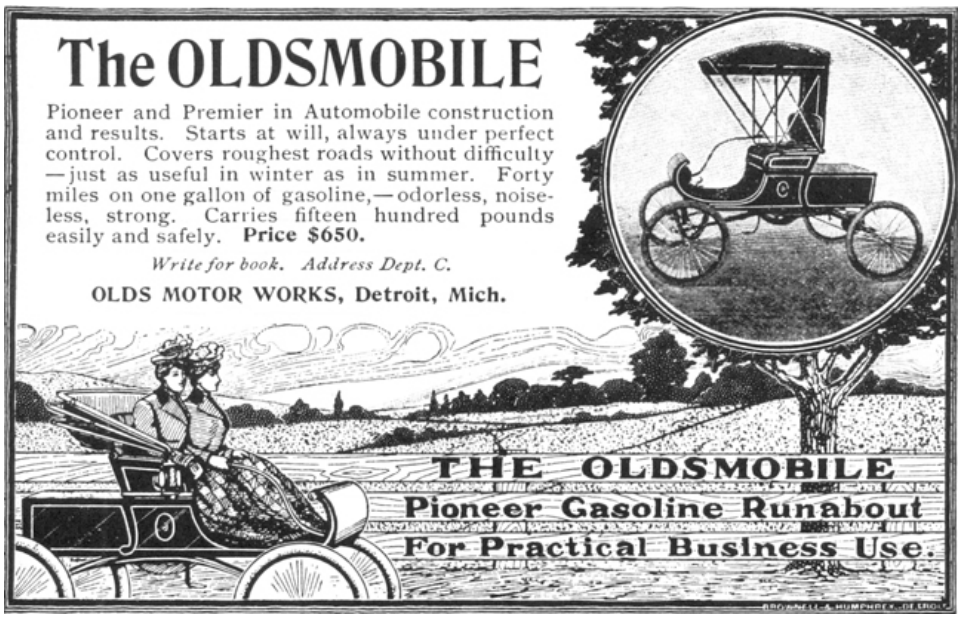
La historia del desarrollo del automóvil es sin duda una de las más interesantes dentro del campo de la tecnología. Fueron muchas las personas y empresas involucradas a lo largo del tiempo, por lo que resulta imposible señalar una fecha o un solo nombre. El concepto moderno de automóvil surge de experimentos realizados hacia 1885 en Alemania por Daimler y Benz, quienes lograron producir un automóvil movido a base de petróleo y gasolina.



Los altos costos de producción -resultado de la pequeña escala que era apoyada fuertemente por el trabajo manual- obligaron a que el automóvil estuviera reservado tan solo para las clases superiores, quienes incluso lo tomaban como un medio para paseos recreativos y no como un transporte.

En los E.U.A. se hicieron diversos experimentos sin gran éxito, como lo fue el automóvil eléctrico desarrollado por Morrison en 1892. Otro ejemplo es el que los hermanos Duyea, que en un principio leyeron un artículo en la revista *Scientific American*, y decidieron emular los trabajos de Benz, desarrollando así un automóvil a base de gasolina, que fue el primero en tener cierta aceptación. El primer éxito significativo en lo que se refiere a una mayor comercialización, lo tuvo Ransome E.

Olds, al producir en 1901 el Oldsmobile, automóvil pequeño, para dos pasajeros, con motor de gasolina.



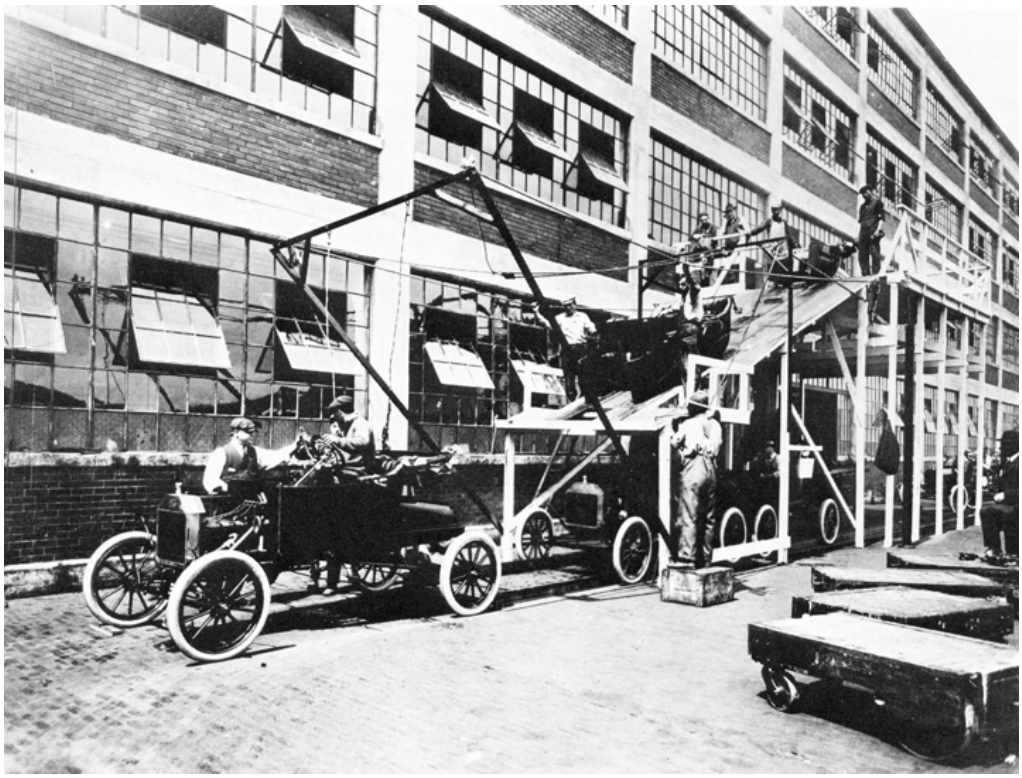
El diseño de Oldsmobile, era un desarrollo del concepto de carruaje tirado por caballos, se manejaba con un timón (casi al modo de una rienda), podía recorrer 40 millas con un galón de gasolina y su fuerza era suficiente para llevar 750 kg. de peso en su interior. Estas características lo hicieron popular, logrando vender 600 unidades en su primer año, y más de 6,000 para 1905, que era una cantidad muy considerable para la época. Con este automóvil se comprobó que era posible poner este medio de transporte al alcance de un amplio sector de la población.



Es precisamente con el objetivo de producir un automóvil de producción masiva y bajo costo, que en 1903 Henry Ford inicia la producción del Fordmobile. Al igual que el Oldsmobile, el automóvil de Ford tenía la limitación de que sólo servía en carreteras en buen estado o en las calles de las ciudades. Para superar estas limitaciones, en 1908 produjo el Ford Modelo T. En sus inicios este tenía un precio de $850 dólares, pero para 1916, este precio era de tan solo $360 dólares. El éxito se alcanzó fundamentalmente, gracias al uso de la línea de ensamble, los principios de la estandarización y la gestión científica del trabajo. Con estos factores, Ford pudo lograr su objetivo:

> *... fabricar automóviles haciendo un automóvil como otro automóvil, hacerlos todos iguales. Lograr que salgan de la fábrica todos iguales. Tal como un alfiler es igual a otro cuando sale de una fábrica de alfileres.*[81]

[81]. Citado en Rae, J. B. *The American Automobile: A Brief History*. p. 59.



La planta establecida por Ford en Highland Park, Michigan en 1913, fue el prototipo de la línea de montaje que después sería instalada en muchas industrias, no obstante que el concepto de línea de montaje tiene antecedentes desde 1830.[82] Los principios generales de la producción del modelo T son las siguientes:

- Una progresión continua, ordenada y planeada de la totalidad del producto y en cada uno de sus detalles. (Hasta nuestros días, las líneas de producción de los automóviles se mueven a una velocidad promedio de tres millas por hora, y todos los demás factores, desde la producción del acero hasta las promociones de venta, están pensadas con base en este módulo de tiempo, inexorable e inflexible).
- Los obreros permanecían en su lugar de trabajo, y eran entrenados en sus tareas y se desarrollaban herramientas especiales para que pudieran realizarlas. Cualquier parte o herramienta que necesitaran, era entregada en el puesto de

[82]. Ver Geideon, S. *La mecanización toma el mando*. p. 94-131.

trabajo. Particular atención se ponía a la altura y alcances posibles, con lo que se realizaron las primeras aplicaciones ergonómicas al trabajo.

- Todas las operaciones eran analizadas de modo que los obreros pudieran realizar su trabajo en un período mínimo y con poca fatiga.
- Todos los elementos del automóvil se diseñaban de modo que pudieran ser producidos repetitivamente por máquinas, para asegurar la estandarización y su fácil reconocimiento para evitar errores al máximo posible.
- La totalidad del sistema productivo estaba pensado para operar durante las 24 horas.

Con estos principios como guía, Ford logró avances que hasta entonces se consideraban imposibles: el tiempo de ensamble de un automóvil se redujo de 12 1/2 horas a tan solo 1 1/2; los salarios de Ford eran los más altos ($5 dólares por jornada de ocho horas, contra $3 dólares por nueve horas que pagaban las otras empresas), lo que ocasionó fuertes movimientos entre los obreros y motivó que otras empresas presionaran a Ford para que bajara sus salarios, sin embargo el veía el proceso económico como un todo, por lo que consideraba que salarios bajos, disminuían el consumo en general, por lo que la economía global se veía dañada.

Para 1915 ya se había vendido más de medio millón de autos Modelo T. Su producción continuó hasta 1926 con ventas de más de 15 millones de automóviles. Ford era un ferviente creyente en las bondades de la mecanización y su trabajo fue sin duda una de las bases para crear las utopías tecnocratitas que incluso hoy subsisten:

> *Cuando usamos máquinas en lugar de seres humanos y tenemos un solo aparato que hace el trabajo de 250 hombres, entonces todos los empleados gozarán de beneficios reales ... va pasando el tiempo en el que los seres humanos son usados como motores. Hoy estamos poniendo cerebros en las máquinas y estamos reemplazando con esas máquinas la energía de miles de seres humanos con tan solo unos*

> *cuantos para supervisar que el sistema funcione ... la maquinaria mejorada necesitará hombres que trabajen menos horas y al mismo tiempo les permitirá lograr más cosas ...*[83]

Esta frase que a muchos nos podrá parecer vigente o incluso futurista, fue escrita por Thomas A. Edison en un artículo periodístico de 1914. La realidad ha mostrado que esta utopía aún está muy lejana. Del mismo modo, cambios en el mercado introducidos por Chevrolet obligaron a Ford a cambiar sus rígidos puntos de vista sobre la fabricación de automóviles.

El gran cambio introducido por Chevrolet fue el de modelos diseñados no solo desde la perspectiva de la ingeniería, sino también desde la del *Styling*. La posición de Ford con respecto al factor expresivo del diseño, se resume en su famosa frase: *Podemos pintar su automóvil en el color que desee, siempre y cuando este sea negro ...*

El trabajo de Ford llevó al Sistema Americano de Producción hasta la forma en que hoy lo conocemos, logró reunir los diversos avances de la época y con una clara visión del aspecto comercial, logró hacer lo que muchos consideraban imposible: producir un artículo complejo y caro de manera que fuera accesible a un gran público. Por otro lado, sus esfuerzos también son un ejemplo del modo norteamericano de desarrollar su industria desde el siglo XIX: hizo adaptaciones.

Hasta principios del siglo XX, la industria norteamericana produjo varios inventos, sin duda, al igual que muchos objetos vernáculos, que gracias a la habilidad comercial, se han convertido en símbolos de la época, pero la mayoría de sus productos eran adaptaciones de avances logrados en Europa, su habilidad para copiar ideas y volverlas baratas y accesibles, ocasionó que en 1915 las industrias europeas no asistieran a una exposición industrial, por medio a la piratería de los norteamericanos. Como resultado de este hecho, que causó gran vergüenza en los

[83] Citado en Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 256.

E.U.A. se generalizó la demanda por una legislación que protegiera los derechos de diseñadores y productores.

Lógicamente esta actitud de los europeos significaba que en ese continente ya se habían dado ciertos avances, que consideraban los ponían a la cabeza en la competencia con los E.U.A.

El gran avance europeo fue posible gracias a la utilización de nuevos conceptos en la proyectación. Estos conceptos los podemos resumir en una sola palabra: racionalización.

Sección II

Inglaterra y la moral como centro de la polémica arte-industria

Inglaterra en el siglo XIX

La gestación del movimiento moderno en la arquitectura y el diseño se ubica, por regla general, en Inglaterra durante el siglo XIX. La principal razón para esto, es que en este país es donde se dio el mayor desarrollo de las tecnologías industriales de producción. Recordemos que se considera que Inglaterra fue la cuna de la revolución industrial[84] y por tanto, ahí se sintieron de manera evidente los primeros efectos de la era industrial. Efectos que modificaron todos los ámbitos y no se circunscribieron a la esfera de la producción. Por esto es necesario dar una visión, si bien muy general, de la situación de Inglaterra en ese período.

Las patentes de James Watt para máquinas de vapor se otorgaron en el siglo XVIII[85] en ese momento, Inglaterra era todavía un país predominantemente rural. El interés que despertó la máquina de vapor y la visión de algunos empresarios como J. Wedgwood, Th. Bentley, D. Bourne y R. Arkwright, impulsó el uso de estas máquinas. Esto fue posible, entre otros factores, debido a que Inglaterra hacía años que había abandonado la monarquía absolutista y se regía por un sistema monárquico parlamentario, lo que posibilitaba, e incluso estimulaba, las iniciativas surgidas de las necesidades de otros grupos sociales distintos de la aristocracia. Los burgueses, que poseían tierras y grandes talleres de producción artesanal, vieron en la tecnología industrial un camino para producir masivamente y por lo tanto aumentar sus mercados.

[84] La idea de que la revolución industrial surgió en Inglaterra se debe a que fue en ese país donde se utilizaron, por primera vez, tecnologías de producción industrial, especialmente en la industria textil, con el uso de máquinas impulsadas por vapor, pero en otros países como Francia, Alemania y los EUA, también se desarrollaron tecnologías de producción masiva.

[85] En 1774 se otorgó la patente a la máquina de vapor con un condensador independiente y su versión rotativa, que fue la más empleada en la industria textil, fue patentada en 1781.

En 1815 la batalla de Waterloo marcó no solo la caída de Napoleón Bonaparte y la declinación del imperio francés. También marcó, por un lado, un período de relativa paz en Europa y para Inglaterra el inicio de su desarrollo como un gran imperio. Pocos años después de esta batalla, nace Victoria (1819), quien durante un largo período (1837-1901) encabezó la monarquía británica. Su figura es de gran importancia pues fue la que permitió que se dieran cambios en todos los órdenes, sin recurrir a grandes revoluciones violentas.

La reina Victoria representó el punto de común acuerdo entre distintas facciones a lo largo de su reinado. A pesar de las diferencias entre distintos grupos sociales, la reina Victoria era siempre una figura respetada. La monarquía representó una cualidad atemporal. En una sociedad en constante crecimiento y urbanización, equilibró las tendencias: mientras más urbano y diferente se volvía el país, más estilizada y ritualizada se volvía la monarquía. El respeto a la figura real también nos muestra un elemento determinante en Inglaterra durante el siglo XIX: respeto a los valores.

Los valores que la monarquía decía personificar permanecían fuera de la competitividad y necesidad de innovación de una sociedad engarzada en un movimiento constante, como nunca se había visto en la historia de la humanidad.

Entre los cambios que se dieron, podemos señalar el rápido crecimiento urbano. Se estima que la población del Reino Unido en 1801 era de 15.7 millones y el 21% de la población vivía en poblados de menos de 10,000 habitantes (Londres tenía 1.1 millones de habitantes). En 1851 la población era de 27.3 millones y la ciudad de Londres tenía una población de 4.5 millones. El rápido crecimiento de las ciudades generó grandes

modificaciones en las hábitos y tradiciones de la población. Para muchos esto era uno de los signos de los males causados por la revolución industrial.

Hacia 1830, se puede observar una crecimiento en la conciencia de que los cambios eran sustanciales y permanentes, la polémica era si se debería continuar por el mismo rumbo, o modificarlo. La clase media inglesa se convenció hacia 1850, de que los cambios eran en realidad un progreso. Sin embargo les era claro que dicho progreso no podría ser tan sólo económico; también debía abracar la esfera de la moralidad.

Sobre ideas como el libre comercio y la más amplia libertad económica (el *lazzes-faire*) se consolidaron valores como el liberalismo, el logro individual, la respetabilidad, la eficiencia y el plantearse altos objetivos para dar sentido a la vida, los que deberían ser encauzados por la organización voluntaria de cooperativas y asociaciones diversas. En este sentido, las ideas de filósofos como John Stuart Mill encontraron un campo fértil. Propuestas como el utilitarismo y el libre comercio ayudaron a configurar muchos de los esfuerzos de la época.

Mill publicó en 1840 su obra *Lógica*, en la que expone los principios del individualismo y el utilitarismo. En 1848 publica *Principios de economía política*, que rápidamente se convirtió en la referencia obligada de la clase media, pues en esa obra se defendía que el Estado debería hacerse un lado y dejar de dirigir los derroteros de la sociedad. En una palabra: dejar hacer. Con estas ideas, se defendió la postura de la llamada Reforma Gradual, que proponía impulsar cambios en todos los órdenes, pero de una manera ordenada, rechazando la posibilidad de revoluciones violentas.

En contrapropuesta, en 1848 Karl Marx y Friedrich Engels publicaron el *Manifiesto Comunista*, que llamaba a la revolución del proletariado y a la lucha de clases.

Estas posturas generaron polos amplios de discusión y enfrentamiento. Para unos había que reforzar la tradición de los gremios, con sus códigos de honor y alta calidad. Para otros debía conformarse la sociedad bajo preceptos totalmente distintos, considerando a, las nuevas agrupaciones obreras -los sindicatos- como el punto de partida para una nueva organización social.

Si bien durante el reinado de Victoria se dieron algunos encuentros violentos, en general prevalecieron (en ocasiones gracias a la represión) los valores mencionados líneas arriba: la monarquía, el individualismo y el libre comercio.

Otro aspecto digno de mencionar es la reforma educativa. Por medio del uso de becas para algunos miembros de la clase media, se fomentó el estudio en universidades antes reservadas a la monarquía. Esto, además de fortalecer el crecimiento de una clase media ilustrada, también llevó a cambiar los contenidos de los cursos impartidos, que antes se centraban casi de manera exclusiva en los valores de la iglesia anglicana. Con la incorporación de personas comunes, no aristocráticas, se generaron nuevos valores como la competitividad (estimulada incluso por actividades deportivas), sin embargo se tenía un claro respeto por la jerarquía en sus distintas manifestaciones. Con esto se fortaleció la idea de la "incorporación" que fomentó desde la formación de sindicatos (respetuosos de la jerarquía), hasta el arribo de egresados de universidades, no de cuna aristocrática, a los puestos medios y medio superiores del gobierno[86].

A partir de lo expuesto, es fácil entender cómo fue posible mantener unido a un país durante un período de grandes cambios. Por supuesto no todo fue

[86] Un ejemplo de esto fue Sir Henry Cole, de quien hablaremos en extenso más adelante.

sencillo. En ocasiones el uso de la fuerza pública reforzaba lo que las aulas en Oxford pregonaban.

La arquitectura y el diseño no podía sustraerse a esta dinámica. Muchas de la ideas y trabajos profesionales desarrollados en la época victoriana son un claro reflejo de esta polémica y es precisamente en ella donde encontramos una de las semillas del diseño moderno.

El diseño en la era victoriana

Durante la era victoriana, fue evidente el enfrentamiento entre dos posturas. Por un lado, los románticos, con su pasado idealizado y su profundo compromiso con la dignidad del obrero y la búsqueda de elevados principios éticos. Por el otro el pragmatismo de quienes veían en la industrialización el medio para llegar a niveles de progreso nunca antes soñados, que eventualmente redundarían en mejores condiciones económicas para obreros y para toda la población en general: más fuentes de empleo, mejores condiciones económicas, mayor intercambio comercial, más satisfactores. Como podemos ver estas posiciones representaban dos conceptos distintos alrededor de un mismo ideal: la felicidad.

Así, el XIX se abrió a un mundo totalmente nuevo. La revolución francesa había destruido el respeto por la concepción feudal del Estado, y al imponer el estudio científico de la naturaleza, para su dominio, se complementaba con la revolución industrial, que con el progreso técnico y de los medios de reducción, planteaba la esperanza de una época de mayor bienestar.

Poco a poco, el lugar del señor feudal fue tomado por el señor industrial, la fábrica reemplazó a la tienda, el obrero al artesano. Con el aumento en la producción se generó una mayor demanda de mano de obra y con ésta un rápido aumento en la población, que se concentraba en los centros fabriles , que rápidamente se convirtieron en centros urbanos.

Cuando se incrementa la producción, dando salida a gran cantidad de mercancías, se desarrolla conjuntamente no solo una actividad lucrativa, sino también cultural.

La industrialización no supone tan sólo el desarrollo y la valoración del *know-how* técnico con el objeto de incrementar la productividad, sino que se encuentra ligada a relaciones comerciales de orden mundial. La necesidad de entrar en mercados más amplios, posibilitada por la industrialización, genera la necesidad de publicitar masivamente los resultados y avances de los nuevos procesos. De aquí las grandes exposiciones mundiales, que significaban un medio de promoción comercial y para muchos países un mecanismo efectivo para consolidar la supremacía política y económica, alcanzada gracias a las nuevas tecnologías. Para el diseño, las grandes exposiciones mundiales del siglo XIX y primeras décadas del XX, significaban un gran espejo donde se podían confrontar ideas e ideales.

Los debates generados por las grandes exposiciones industriales se polarizaron en dos grupos: uno que buscaba en el naciente impulso de la Revolución Industrial un método que le permitiera insertar al diseño y su consecuente uso de la tecnología dentro de un marco que permitiera garantizar el éxito de las innovaciones. Esta posición llevó a una evaluación de los procesos artesanales y a la búsqueda de procesos organizativos más eficientes de la producción. En el presente trabajo se ha llamado a esta vertiente como la Tradición Industrial.

El segundo grupo se concentró en resolver los problemas de estilo y llevó a una evaluación de la relación de las actividades productivas (en particular el diseño) con las actitudes éticas y morales de la sociedad y a una reinterpretación del mundo de la naturaleza. A esta vertiente la hemos llamado la Tradición Artesanal.

Ambas vertientes se manifiestan con fuerza y claridad en Inglaterra, lo que no es extraño pues fue en esta nación donde surgió con fuerza la revolución industrial y por lo tanto era lógico que en ese país se manifestaran las primeras reacciones, tanto de apoyo como de rechazo a las técnicas de producción masiva.

Las dos tradiciones mencionadas tenían en común dos premisas:

- La preocupación por la degradación social y moral que se vivía a principios del siglo XIX.

- El eclecticismo en el manejo de la forma, que debía ser abandonado para buscar un enfoque más sistemático a la cuestión del estilo.

El enfoque a estas dos premisas se buscó -desde la filosofía- con base en las ideas utilitaristas de John Stuart Mill,[87] que proponía que la calidad moral de las acciones de los hombres dependía tan sólo de la utilidad o nocividad que para el común de la sociedad, representaban tales acciones. Desde la perspectiva formal, la problemática se centró en la cuestión del gusto, considerando que la ornamentación era necesaria a los objetos y no una simple adición:

> *El arte ornamental es un ingrediente necesario para complementar los resultados de las habilidades productivas de las máquinas y de los artesanos. Digo que es necesario porque todos lo sentimos así. El amor por la ornamentación es una tendencia de nuestro ser. Todos somos sensibles y no podemos evitarlo, las soluciones mecánicas son como esqueletos sin piel, como aves sin plumas; piezas de una organización, en breve la producción sin ornamento carece de los ingredientes que tiene la producción natural de objetos y que dan placer a los sentidos.*[88]

Ambos puntos de partida (el utilitarismo y el problema del gusto) estaban presentes en todas las acciones de diseño del siglo XIX, por lo que la utilidad era constantemente enfatizada, sin cuestionar el aspecto del ornamento, que era entendido como una función integral y por lo tanto con un alto grado de utilidad. En gran medida el problema era dar una solución armónica a ambos aspectos.

Actualmente entendemos que el gusto es en realidad un acuerdo que la sociedad determina desde la posición de los grupos dominantes y que no sólo sirve para introducir costumbres y tradiciones, sino también normas de comportamiento y modelos de carácter valorativo; de aquí que podemos afirmar que, detrás de la polémica sobre el gusto, se encontraba, de manera implícita y en más de una ocasión explícita, una visión del mundo que se quería construir.

Por la tanto podemos entender la estética como el vehículo para objetivar diversos valores de la sociedad. Valores que le dan sustento y la identifican dentro de una

---

[87] Stuart Mill, John. *El utilitarismo*.

[88] Dyce William, publicado en el *Journal of Design*. 1853. Citado en Heskett, John. *Industrial Design*. p.

época. Así la actividad del diseño evidentemente va mucho más allá de meras discusiones sobre lo "bonito" o lo "feo" de los objetos. Al ser vehículo para objetivar estas ideas, el diseño adquiere gran importancia, pues al configurar los elementos de nuestro ambiente artificial, configura los aspectos materiales de la cultura.

Además de los factores culturales, la crisis del diseño durante la era victoriana, fue detonada por factores de índole demográfica (los que a su vez tienen como origen el acelerado cambio tecnológico durante esa era). El cambio demográfico a que nos referimos fue el experimentado por la mayor parte de la población - clases media y baja- al convertirse cada vez más en urbana, al mismo tiempo que experimentaba un notable incremento en el ingreso disponible, en gran parte debido también a la expansión del comercio.

El crecimiento y desarrollo de la clase media se vio acompañado por cambios, guiados por las clases superiores y dominantes, que al imponer un estilo de vida, imponían paralelamente un estilo a la forma de los objetos, que ayudaba a comunicar ciertos valores socioculturales, los de la alta burguesía. Entre los valores difundidos a través del diseño se encontraban ciertas 'verdades' históricas y preceptos morales, que apoyados en el argumento del 'buen gusto' servían para reafirmar los valores de la alta burguesía como los únicos dignos de ser imitados por las emergentes clases medias. En Inglaterra, el Comité del Parlamento que se formó en 1849 para analizar diversos aspectos relativos al diseño y la producción, mencionó que: *"...la ventaja del buen diseño es que aleja a la gente de objetos y propósitos degradantes."*[89]

En esta breve frase es evidente como el diseño, hacia la mitad del siglo XIX, era considerado como un elemento didáctico y la clase dominante lo utilizó, con plena conciencia, en este sentido. La ornamentación adquirió entonces una importante función social, en tanto que era el agente para establecer ciertas asociaciones ideológicas. Una de las principales fuentes de inspiración para esta ornamentación

[89] Citado en Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain.* p. 60.

la encontramos en la historia, que le permitió a muchos diseñadores establecer asociaciones "artísticas" con el período clásico y el medieval. Se creó entonces una nueva estética salida de enfoques historicistas que pretendían, por un lado, dar al usuario, particularmente al nuevo burgués, ese sabor de tradición que antes sólo pertenecía a la aristocracia.

El resultado fue un diseño ecléctico pues el uso de símbolos, fragmentos de diversos períodos -unidos a la fuerza en un solo objeto para acentuar ese halo de "dinero viejo"- fue la orden del día. Para la industria este hecho marcó la importancia del diseño. La producción descubrió que para competir en ese mundo de símbolos e imágenes, debía establecer el uso cotidiano de diseñadores. En palabras de Sir Henry Cole,*"la industria se encuentra gobernada por el diseño ornamental."*

Algunas cifras nos pueden dar idea de los grandes cambios que ocurrieron durante la era victoriana.

- El número de impresores sobre papel tapiz se incrementó en 60% en el período de 1841 a 1851.

- En ese mismo lapso, se registraron, como patentes de diseño, 800 patrones de impresión sobre papel tapiz. Por supuesto cabe preguntarnos cuantos diseños se llevaron a la producción, que por diversos motivos no fueron registrados.

- De 1841 a 1871, el número de personas involucradas en la producción de diversos objetos, usando la técnica del electroplateado[90], se incrementó de 2100 a 3700.

- En la industria del electroplateado, tan solo en 1846, se registraron 36,000 nuevos diseños.

-De 1841 a 1851, el número de trabajadores en la industria textil se incrementó en 50%.

[90] Esta técnica produjo una insospechada explosión de artículos como vajillas, lámparas, cuchillería, botones e incluso estufas. Gracias a tan sólo ésta técnica de producción, grandes masas de población tuvieron por primera vez en la historia acceso a, por ejemplo, un juego completo de cuchillos de mesa para ocho personas.

- Tan solo en Manchester, en 1840, existían 500 diseñadores registrados, los que en ese mismo año produjeron poco más de 500,000 nuevos diseños de telas.[91]

Estas cifras mueven a muy diversas reflexiones. Es evidente que gracias a estas técnicas, el proceso de crecimiento de la urbes se vio fuertemente acelerado en tan sólo una década, con todos los problemas que esto trae consigo. Desde la perspectiva económica y política, es evidente la fuerza que empezó a adquirir la posibilidad de dominar a otras naciones por medio del comercio de los excedentes de producción pues, evidentemente, Inglaterra por sí sola no podía absorber esos volúmenes de producción. Para la sociedad en general se presentó el espejismo de alcanzar estados 'superiores' de vida, al poder disfrutar de objetos que, al menos en apariencia, eran similares a los de las clases altas, con lo que la importancia simbólica del status que los objetos proveían se empezó a manejar conscientemente. Desde el punto de vista del fabricante estos incrementos representaban una mina nunca antes sospechada, que otorgaba grandes riquezas y poder.

Gracias a estos cambios adquiere cada vez más fuerza la naciente clase media, al mismo tiempo surge el proletariado. Las condiciones de vida del proletario son por todos conocidas: forzados a abandonar sus lugares de origen, emigran hacia las ciudades en busca del trabajo que ofrece la industria, es entonces cuando se ven obligados a vivir en condiciones infrahumanas, pues sus precarias habitaciones no reúnen los estándares mínimos de salud, mucho menos confort. En los lugares de trabajo se ven sometidos a largas jornadas laborales sin descanso, sin importar la edad, enfermedades o cansancio, expuestos a accidentes laborales que, al ocurrir, poco importaban al patrón.

Un aspecto poco conocido sobre la proletarización tiene que ver directamente con el diseño: la capacitación de la mano de obra y de los diseñadores, para enfrentar las nuevas condiciones de trabajo. En la década que va de 1830 a 1840, los

---

[91] Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain.* p. 62-64

trabajadores tomaron la iniciativa al buscar, fuera de las fábricas, lugares donde adquirir los conocimientos que necesitaban. Asisten por las noches al *Mechanics Institute*[92], que tenía escuelas por todo el territorio de Inglaterra, donde se daban clases de matemáticas, geometría, física, dibujo técnico y mecánica. No fueron pocos los que se reunieron para contratar a un maestro que les diera clases de dibujo artístico y asistían a cuanta conferencia podían, incluso teniendo que pagar de su bolsillo la entrada a estos eventos.

> *Los trabajadores en las manufacturas de arte, encontró un observador en 1836, estaban más interesados en la educación artística que sus patrones y estaban tomando no sólo conferencias y clases de dibujo donde podían, sino que pedía el establecimiento de museos e instrucción gratuita en las artes.*[93]

Gracias al ímpetu de los trabajadores, a partir de 1830 los esfuerzos por unir el arte con la industria empezaron a generar una conciencia sobre la necesidad de reformar la educación de los diseñadores. En ese momento, la mayoría de los diseñadores en Inglaterra eran franceses, debido a que se consideraba que Francia era un país con mayor tradición en el campo del 'buen gusto' a pesar de que también en ese país se desarrollaba la misma polémica que en Inglaterra entre arte e industria. Ingres, el gran artista, dijo:

> *Industria ¡no la queremos! dejémosla permanecer en su lugar y que no venga a establecerse a las puertas de nuestra escuela, verdadero templo de Apolo, dedicado solamente a las artes de Grecia y Roma. Además, la industria tiene la Ecole des Arts et Métiers para educar a su gente.*[94]

Si bien es claro que en ambos países ocurrían eventos similares, fue en Inglaterra donde se presentaron con mayor fuerza, en gran parte debido a que en ese país se inició la revolución industrial.

---

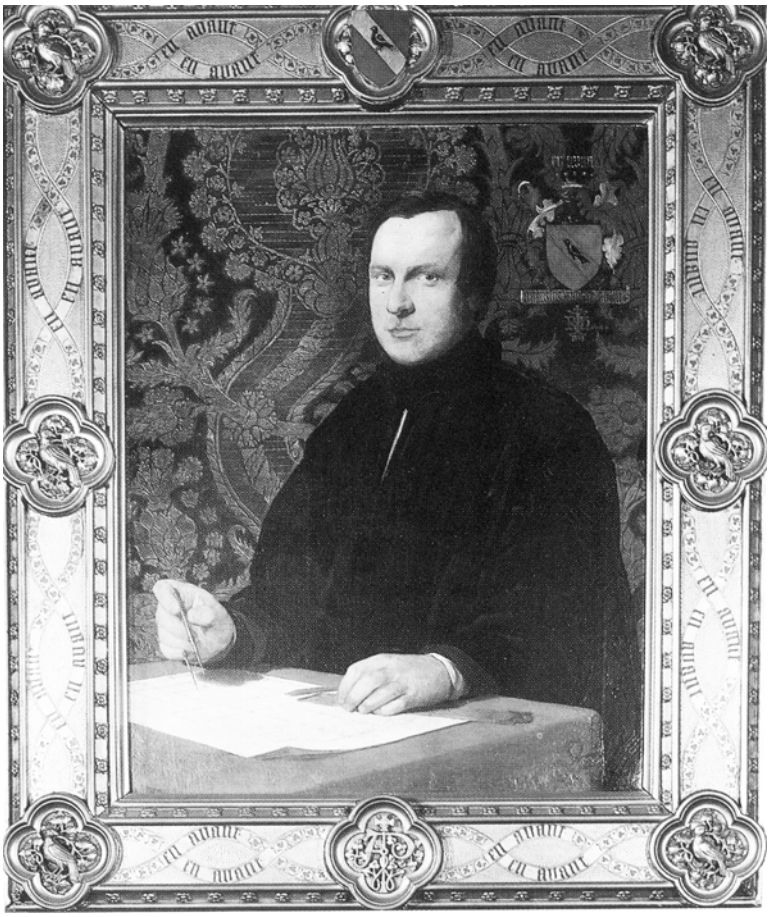
92 Estos institutos tienen su origen en 1745, cuando se funda la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*. Es claro como desde el siglo XVIII, hay una preocupación por la relación arte-industria.

93 Scmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain.* p. 68.

94 Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. p. 225.

Hasta aquí, hemos presentado un panorama general de la situación del diseño en el siglo XIX. Mucho de lo mencionado descansa sobre las obras de diversas personalidades que, como cabezas visibles de posiciones encontradas, escribieron libros y realizaron obras de gran trascendencia. Más adelante mostraremos como la Bauhaus, cuna del diseño moderno, se inició como heredera del movimiento *Arts & Crafts*, (que se originó en este período) y no fue sino hasta el cambio de esa escuela a Dessau, que se da un cambio en la concepción del diseño y de sus nexos con la sociedad, logrando una síntesis entre las distintas posturas, generando así los principios del movimiento moderno.

En estas líneas se ha dado un boceto del contexto en el que se dieron las bases del diseño moderno. Para analizarlas, recurriremos, en los capítulos siguientes, a presentar las ideas de los principales representantes de los momentos culminantes de la arquitectura y el diseño en Inglaterra, durante el siglo XIX.



EL DISEÑO Y LA MORAL

A. W. N. Pugin

Uno de los antecedentes directos al Movimiento Moderno en el diseño, lo podemos encontrar hacia la década de 1830, cuando Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), a partir de su conversión al catolicismo, comenzó a difundir sus ideas sobre la relación entre la decadencia moral de la sociedad y la caída de los valores estéticos:

> *Te aseguro que tras un examen exhaustivo e imparcial, estoy convencido de que la Iglesia Católica Romana es la única verdadera y la única que puede llegar a promover una restauración del estilo grande y sublime de la arquitectura.*[95]

De esta manera se expresaba Pugin poco antes de su conversión religiosa. Una de las conclusiones que surgen cuando este autor plantea la íntima relación entre arte y moral en la sociedad, es que los objetivos arquitectónicos (funcionales y estilísticos) y los planteamientos éticos del arquitecto, tienden a sintetizarse volviéndose uno solo.

> *Si observamos a la arquitectura ojival en su verdadera luz, esto es como arte cristiano y a la Fe católica, en sí misma perfecta, nos daremos cuenta de que ambos se unen para dar un arte perfecto: el gótico, que depende de ambos y no los podemos separar. Debemos tener esperanza y orar para que las glorias de la arquitectura no existan en vano, sino que a través de su entendimiento los hombres puedan ser guiados de nuevo a la unidad y la fe católicas, pues solo en ella se puede lograr un gran trabajo.*[96]

La eliminación de las barreras entre sociedad y arte, entre ética y belleza forma parte de los cimientos del Movimiento Moderno en el diseño. Al momento de convertirse al catolicismo y entender su propia actividad en la arquitectura como una extensión de su realización moral (por lo que entiende a su profesión casi como una labor evangelizadora), Pugin se convierte en uno de los predecesores del diseño moderno, no tanto por su posición religiosa, sino por haber establecido de

[95] Citado en: Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna.* p. 54.
[96] Citado en Clark, Kenneth. *The Gothic Revival.* p. 200.

manera clara las ligas entre arquitectura y sociedad, más allá de los estrechos aspectos estéticos por sí mismo.[97]

A.W.N. Pugin fue hijo del arquitecto francés Augustus Charles, conde de Pugin (1762-1832), francés radicado en Londres después de la revolución francesa, quien era un gran conocedor del arte gótico. De hecho publicó una obra titulada *Specimens of Gothic Architecture* (1821-1828), en la que su hijo participó realizando diversas ilustraciones. También entre ambos diseñaron mobiliario para el castillo de Windsor. Tal parece que esta labor le permitió al joven Pugin, por un lado, recibir la influencia –gracias a las enseñanzas paternas- del pensamiento arquitectónico francés del siglo XVIII, y por otro lado, pudo observar y conocer diversas obras del gótico. En 1824 realizó, junto con su padre, un viaje a Francia para observar la arquitectura gótica. Quedó tan impresionado por la belleza de la arquitectura ojival, que se convenció de que tan gran arte solo podía ser resultado de una gran verdad, lo que lo llevó a convertirse al catolicismo[98], además de incrementar su curiosidad por las obras del pasado, así, en 1826 participa en excavaciones arqueológicas en Rochester Castle.

Ciertamente Pugin no estaba sólo en esta batalla. Un elemento importante fue el surgimiento del llamado Movimiento de Oxford, que en un principio surgió como un intento de reformar las prácticas religiosas de la Iglesia de Inglaterra. Este movimiento -entre otros aspectos- buscó revitalizar el uso del color y la emoción artística en los servicios religiosos, que eran un tanto sombríos y poco interesantes. Se buscó así estudiar los fundamentos de los rituales; a esta actividad se le dio el término de Eclesiología. El resultado de estos estudios derivó en un fuerte impulso al estilo gótico, no sólo en la arquitectura sino que también se llevó a las

[97] Pugin también fue un gran defensor de los aspectos funcionales de la arquitectura, posición que sin duda es eco del racionalismo francés del siglo XVIII.

[98] De hecho la vida de A.W.N. Pugin estuvo llena de situaciones trágicas: naufragó durante un viaje por el Mar del Norte, por lo que poco faltó para que pereciera ahogado, estuvo en prisión por deudas, se casó dos veces y enviudó en ambos matrimonios. Hacia los últimos años de su vida disfrutó de cierta holgura económica y sobre todo recibió el reconocimiento de la realeza por su trabajo. Si bien fue respetado en secreto en los círculos académicos, su extremada vehemencia en la defensa del catolicismo le valió que muchos de sus contemporáneos tomaran una prudente distancia de su persona.

vestimentas y artículos litúrgicos. Estos estudios le permitieron tomar un trabajo en la empresa Rundell & Bridge, para diseñar diversos objetos de joyería y de uso religioso. Posteriormente, en 1827, es contratado como parte del equipo de restauradores del castillo de Windsor, para el que diseña diversos elementos de mobiliario.

En esta época todo parecía apuntar a una vida tranquila, dedicada al estudio del pasado, diversos proyectos y una sólida vida familiar, contrayendo matrimonio en 1831 con Anne Garret, quien muere un año más tarde al dar nacimiento a su hija Anne. Este hecho convirtió a Pugin en una persona más retraída y sombría. En 1834 se casa con Louisa Burton, buscando la tan ansiada estabilidad familiar. De este matrimonio nació en 1835 Edward Welby, primer hijo varón de Pugin.

Por otro lado, Pugin empezaba a mostrar una gran preocupación por la decadencia moral y artística de Inglaterra, que la compartía[99] con otros sectores de la sociedad: en 1835 el Parlamento Inglés instaló un comité dirigido por William Ewart, con el objeto de: "*Indagar sobre los mejores medios para extender el conocimiento sobre las artes y el diseño entre la gente (especialmente los productores) del país."*[100]

Si bien al Parlamento inglés le animaba una preocupación distinta de la de Pugin, pues para los legisladores era evidente que los productos ingleses carecían de ese "buen gusto" que mostraban los franceses, los belgas y en cierto grado los prusianos y que hacía que las mercancías de estos países fueran más competitivas y apreciadas en todos los mercados, con lo que resulta evidente que en la sociedad inglesa del siglo XIX, la cuestión de la belleza y adecuación de las formas era un

[99] Es importante mencionar que el interés por el gótico no se dio de manera aislada en Inglaterra. Como ejemplo podemos mencionar la obra y pensamiento -si bien posterior a Pugin- de Eugene Emanuel Violet-le-Duc (1814-1879) en Francia. Por otro lado, en Hegel encontramos la idea de que "[el gótico es]*... perfectamente adecuado para el culto cristiano, así como la concordancia de la estructura arquitectónica con el espíritu intrínseco del cristianismo"*

[100] Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement.* p.16. Una de las grandes conclusiones de este comité fue la instauración del Sistema Nacional de Enseñanza Artística, en Inglaterra, que fue la semilla para que las escuelas de diseño se inscribieran dentro de un cierto sistema con objetivos y medios comunes, sin embargo esta reforma se dio hacia la segunda mitad del siglo XIX, encabezada por Sir Henry Cole.

tema que rebasaba los círculos académicos y artísticos, para penetrar tanto en los ámbitos religiosos y políticos como en los económicos.

No solo la religión, sino también profundos sentimientos nacionalistas se encuentran en las ideas y preocupaciones de Pugin:

> *...los sentimientos nacionales y la arquitectura nacional han decaído tanto, que su resurgimiento se ha convertido en un deber para todo ingles que se precie como tal [...] El estudiante de la arquitectura cristiana debe llenar su mente con todo aquello que se relacione con la Iglesia y su Fe. También debe ser un profundo conocedor de su propio país, pues solo a través del amor y el conocimiento de su propio país puede prevenir el desfiguramiento del paisaje por construcciones incongruentes y excéntricas.*[101]

Sin duda, sentimientos y argumentos de esta naturaleza le valieron ganar el concurso para llevar a cabo el diseño y construcción de los edificios del Parlamento hacia 1836, obra de la que Pugin estaba particularmente orgulloso:

> *...la construcción de los edificios del Parlamento en estilo nacional es con mucho el mayor avance realizado hasta ahora en la dirección correcta.*[102]

[101] Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France.* p. 84

[102] Citado en: Stanton, P. *Pugin: Principles of Design versus Revivalism.* p.p. 20-25. Es importante hacer notar como, en el argumento de Pugin, el gótico pasa de ser un estilo con fuerte carga moral y religiosa a un estilo nacional.



En 1836 se convirtió definitivamente al catolicismo. Además este fue un año muy productivo para Pugin: realizó múltiples diseños de joyería en oro y plata y comenzó a experimentar en otros materiales como el bronce y el hierro. Estos trabajos le valieron un amplio reconocimiento. Además publicó su primer libro: *Contrasts or a Parallel Between the Architecture of the 15th and the 19th Centuries* [103]; su tesis central es la conexión necesaria entre la verdad religiosa y el diseño. En ella también defiende el valor funcional de la arquitectura:

> *...la gran prueba para la belleza arquitectónica es la adecuación del proyecto a los fines propuestos y que el estilo de un edificio ha de estar en correspondencia con su utilidad, de modo que el observador pueda identificar inmediatamente el propósito para el cual fue elegido...*[por lo que] *tanto el aspecto exterior como el interior de un edificio han de poner de manifiesto el propósito para el cual éste ha sido destinado y*

[103] La reimpresión más reciente de esta obra la editó H.R. Hitchcock. Nueva York. 1969.

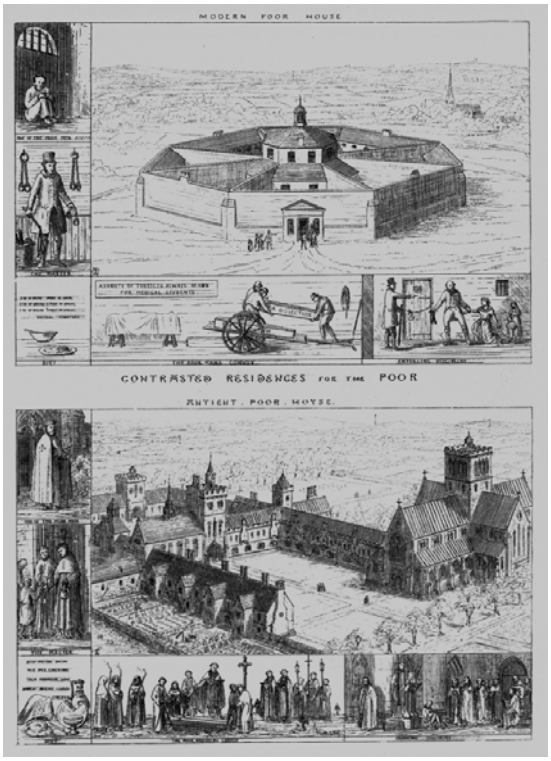
con el cual exteriores e interiores han de concordar. Las copias baratas del diseño magnificente estimulan que la gente asuma una decoración que está más allá de sus medios o de su clase y es esta causa a la que podemos responsabilizar de toda la falsedad de esplendor que pervierte incluso las habitaciones de las clases bajas de la sociedad.[104]

En esta frase es notorio cómo para Pugin muchos de los males en el uso del ornamento reside en la falsa noción de que hay que disfrazar, en lugar de embellecer tanto los objetos de uso cotidiano como los edificios. Lógicamente es necesario considerar el detalle ornamental en concordancia con la construcción y la 'conveniencia`. Para esto es necesario considerar a la construcción a partir de los principales materiales: piedra, madera y metal. El hecho de que Pugin considere estos elementos, es clara muestra de su conocimiento de los tres principios de Vitruvio, autor que sin duda conocía, pues al comentar sobre los diseños neoclásicos dijo: *"Vitruvio vomitaría si conociera los trabajos de aquellos que toman la gloria de llamarlo maestro."*[105]



En *Contrasts...* defiende la idea de que el cambio que ocurrió en el siglo XVI, no fue originado tan solo por un cambio en el gusto, sino por un cambio en el alma. Fue una batalla entre las ideas cristianas y las paganas y éstas últimas

[104] Citado por Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura.* p. 570.
[105] Ver Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France.* p. 83.



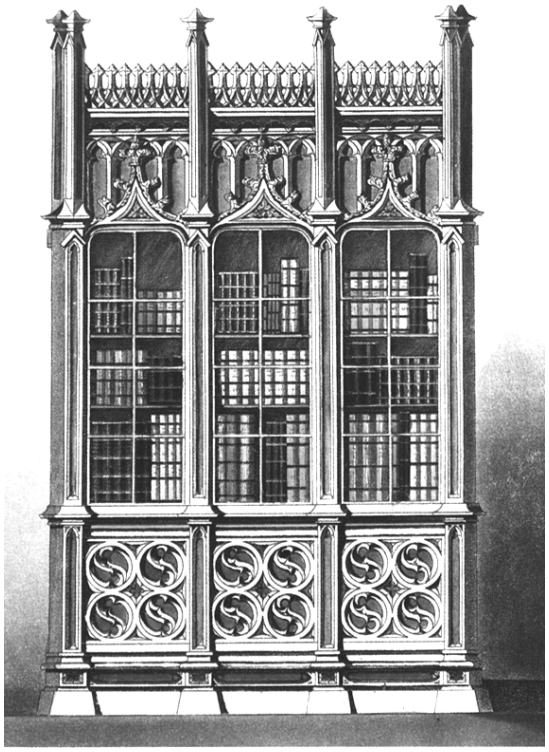
triunfaron. Pugin considera que a partir de ese momento se dio por primera vez en la historia la incongruencia entre la arquitectura y la moral de la sociedad. En esta obra presenta, con base en una serie de once pares de láminas dibujadas por él mismo (en la segunda impresión aumentó el número a 16 pares de láminas), sus ideas sobre lo que era la vida medieval, contrastándolas con la del siglo XIX. Sin duda el manejo de las imágenes es más bien propagandístico. Por ejemplo al contrastar la "casa de un pobre", en la lámina correspondiente a la Edad Media, Pugin presenta un hermoso conjunto gótico, con iglesia, convento y jardines, mientras que su contraparte en el siglo XIX es un ambiente gris, sin ventanas, carente de jardines y encerrado en altas paredes octagonales que tienen un frontón neoclásico en la puerta principal. Al comparar en un par de láminas al 'Maestro', en la escena medieval representa a un sacerdote en ropas de monacales ayudando a las almas y por otro lado ilustra a un policía en uniforme con botones dorados, arrestando a un campesino rodeado de gatos famélicos.

Es claro que Pugin consideraba a la Edad Media como el modelo de estructura social, que debería servir de ejemplo para reformar a la Inglaterra del siglo XIX. Dentro de la esfera del diseño, en el texto de la obra que explica a las ilustraciones, Pugin propone que la verdadera función social de la arquitectura era la de preservar los valores morales de la sociedad:

> *Debemos tener esperanza y orar para que las glorias de la arquitectura no existan en vano, sino que a través de su entendimiento los hombres*

puedan ser guiados de nuevo a la unidad y la fe católicas, pues solo en ella se puede lograr un gran trabajo.[106]

Este autor hace una revisión histórica de la arquitectura, para concluir que la época en la que la sociedad desarrolló las obras arquitectónicas de mayor esplendor, fue la Edad Media y que esto coincide con la época de mayor actividad y desarrollo espiritual y moral. Este alto nivel espiritual se materializó en el estilo gótico[107]. El argumento histórico de Pugin continua al observar que la decadencia en la arquitectura coincide con el arribo del protestantismo a Inglaterra. Incluso llega a afirmar que *"Todo lo que hay de glorioso en las iglesias inglesas es católico, mientras que todo lo degradante y horrible es protestante"*[108]



Desarrolló con mayor profundidad esta tesis en su obra *The True Principles of Christian or Pointed Architecture* (publicada en 1841[109]) llegando a proponer que sólo aquel que fuera buen cristiano podría llegar a ser un buen arquitecto.[110]

Para Pugin, el gótico se propone no tanto como un estilo más en la discusión sobre decoraciones de moda; el gótico para este autor, es una cuestión de principio, puesto que es el único estilo que ha logrado satisfacer los dos grandes principios de la arquitectura:

---

[106] Watkin, David. *Moral y Arquitectura*. p. 34.

[107] Es necesario aclarar que el renacimiento del gótico no se debe tan solo a Pugin. Esta tendencia la podemos observar en diversos sectores de la llamada época romántica, sin embargo, la originalidad de Pugin estriba en que proponía la relación moral del gótico, con la decadencia social de su época, además de ver en el gótico tanto un estilo formal como un estilo de pensamiento y de vida.

[108] Citado en: Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence.* p. 21. Pugin en ocasiones habla de "Isabel, el demonio mujer" cuando se refiere a la Reina Isabel I de Inglaterra.

[109] La reimpresión más reciente de esta obra la publicó Thames & Hudson. Londres. 1973.

[110] Ver Sparke, Penny. *Diseño. Historia en imágenes*. p.p. 16-19.

> *Las dos grandes reglas para el diseño son estas: primero, no debe haber elementos en un edificio que no sean necesarios por su conveniencia, construcción o pertinencia; segundo, que todo ornamento consista en el enriquecimiento de la construcción esencial del edificio ... y tan solo la arquitectura ojival ha llevado a cabo estos grandes principios ... los arquitectos de la Edad Media fueron los primeros en transformar las propiedades de los diversos materiales para sus propósitos e hicieron de sus mecanismos un vehículo para su arte.*[111]

Detrás de estas reglas se encuentra el principio de verdad en el diseño:

> *La severidad de la arquitectura cristiana se opone ahora a todo engaño. Jamás deberemos construir un edificio dedicado a Dios y hacer que parezca mejor de lo que realmente es por medios artificiales, por lo tanto dejemos que todos los hombres construyan obras para Dios de acuerdo a sus medios, pero que no realice copias espectaculares, pues es mejor hacer poco pero substancial y consistente, que producir un efecto grandioso pero ficticio.*[112]

Es fácil observar que este principio subsiste a lo largo del diseño moderno, si bien desprovisto de sus implicaciones religiosas, en la máxima de "respetar los materiales". El mismo Pugin argumenta contra la arquitectura clásica griega en dos sentidos: por un lado (evidente desde la perspectiva ideológica de Pugin) debe ser rechazada por su contenido pagano; por otra parte considera que es una arquitectura de transición entre la tecnología de la madera y la de la piedra, por lo que este último material no es claramente comprendido y es utilizado deficientemente:

---

[111] Risebero, Bill. *La arquitectura y el diseño modernos. Una historia alternativa.* p.p. 27-30

[112] Citado en; Watkin, David. *Moral y Arquitectura.* p. 34. No deja de ser curioso observar que páginas más adelante, Pugin se contradice al señalar que; *"Una de las grandes artes en Arquitectura consiste en hacer que un edificio parezca más amplio y elevado de lo que es en realidad"*

> *La arquitectura griega, esencialmente es de madera y aparentemente sus maestros nunca tuvieron suficientes habilidades o imaginación para alejarse de los tipos originales.*[113]

Es interesante mencionar que en esta obra existe una cierta preocupación por el modo de atacar los problemas arquitectónicos, donde observamos un tímido acercamiento a la problemática de los procesos metódicos en el diseño:

> *La habilidad de un arquitecto se demostrará en su capacidad para superar las dificultades que se le presenten al intentar convertir un alzado, a partir de una planta conveniente, en pintorescas bellezas ... Todas estas modernas inconsistencias son el producto de un grave error: las plantas de los edificios se proyectan de tal modo que se ajusten al alzado, en lugar de hacer que éste se adapte a la planta...*[114]

Contra lo que pudiera pensarse, Pugin -a diferencia de muchos de sus contemporáneos- no se oponía radicalmente al uso de las nuevas técnicas de producción. Más bien abogaba por un uso apropiado de las mismas, pues el problema no residía en el entendimiento de las técnicas, sino en los principios morales que las animaban:

> *La totalidad de la historia de la arquitectura ojival es una serie de invenciones ..* [el avance tecnológico] *es objetable tan solo cuando la invención mecánica irrumpe dentro de los confines del arte y tiende a subvertir los principios que debería hacer avanzar... en general, la parte mecánica de la arquitectura gótica se entiende bien, pero los principios que influyeron en las composiciones antiguas y el alma que se ve en todos los trabajos de antes, esto es lo lamentablemente deficiente: como lo he dicho antes, nada se puede obtener sino a través de un resurgimiento de los sentimientos y percepciones de la antigüedad, tan solo esto puede restaurar la verdadera arquitectura gótica.*[115]

---

[113] Ver Stanton, P. *Pugin: Principles of Design versus Revivalism*. Journal of Architectural Historians. Vol. XIII. Octubre 1954. p. 20-25

[114] Stanton, P. *Pugin: Principles of Design versus Revivalism*. p.26

[115] Ver Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence.* p. 20-21.

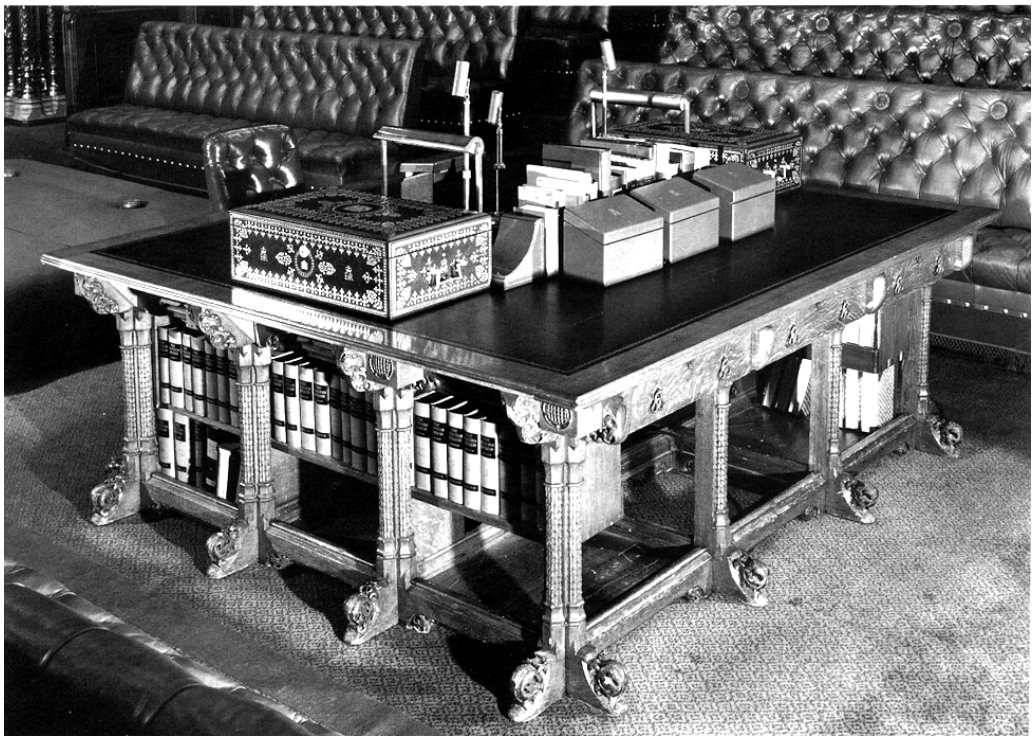
Otro factor decisivo en el desarrollo del estilo neogótico en Inglaterra, fue la fundación, en 1843, de la *Camden Society* en la Universidad de Cambridge, que se encargó de publicar los trabajos de Durandus, con respecto al simbolismo y la iconología medieval. En esta publicación se añadió un breve texto sobre la importancia de la Eclesiología para el desarrollo de la arquitectura religiosa. A través de diversas actividades, la *Camden Society* impulsó la idea de que los hombres buenos producen buenos edificios:

> *¿Se puede concebir a un clérigo diseñando una ventana triple, emblema reconocido de la Sagrada Trinidad para una reunión de comerciantes? Si la arquitectura es algo más que una actividad comercial, si en realidad es un arte libre, un arte intelectual, una verdadera rama de la poesía, entonces ensalcemos su realidad su significado y su verdad y por lo menos no debemos ponernos en peligro, al dar a dos contrarios la misma expresión material.*[116]

No es de extrañar esta búsqueda de principios en la arquitectura, hacia la década de 1840, la autoridad de los principios vitruvianos fue acremente cuestionada, así como los principios surgidos del racionalismo del siglo XVIII. La nueva era, la de los románticos, buscaba ávidamente un estilo propio, que diera justa expresión a sus aspiraciones. Mientras muchos arquitectos de la época admiraban en secreto las obras del gótico, ninguno se atrevía a revitalizar este estilo pues consideraban que carecía de principios verdaderamente arquitectónicos. Por otro lado, los diseñadores de la época fueron educados dentro de la tradición clásica o neoclásica, por lo que consecuentemente tenían mayor facilidad para proyectar bajo los cánones de ese estilo. Era necesaria la presencia de alguien que tuviera por un lado una sólida formación como arquitecto, pero que tuviera la capacidad de revitalizar al gótico. Ese lugar correspondió a Pugin, quien fue el primero en razonar el gótico y darle los principios que el racionalismo, aún vivo, demandaba, al mismo tiempo que mostró que la arquitectura se encuentra orgánicamente unida a la civilización de su tiempo. De esta manera, la palabra “correcto” logró entrar en el campo del diseño, tanto en los proyectos como en su crítica.

---

[116] Ver Clark, Kenneth. *The Gothic Revival.* p.p. 54-79.



Pugin destacó en el diseño de mobiliario y se conservan muy buenos ejemplos de diseño de mobiliario y artículos religiosos. En el campo de la arquitectura destacó en la construcción de iglesias como St. Mary's Church en Derby (1838-1839), St. Wilfred's Church en Manchester (1839-1842), St. Oswald's Church en Liverpool (1840-1842) y junto con Charles Barry, el diseño del Parlamento británico[117]. Su obra destaca por su dominio de la composición y a pesar de su inspiración gótica, Pugin se ufanaba de no ser un copista. Su conocimiento de los principios ojivales le permitía crear dentro de ese estilo.

> [El estilo gótico] *es considerado por algunos como adecuado para diversos propósitos. Esto es melancolía y por lo tanto se considera que un arquitecto de hoy debe estar familiarizado con el, para así poder satisfacer a aquellos que admiran las cosas antiguas. Esto es falso. El arquitecto que adopta cualquier estilo para satisfacer a su cliente es tan poca cosa como el sacerdote que adopta cualquier credo. Los buenos edificios dependen de la condición de la sociedad y de la convicción*

[117] En esta obra es evidente como el verdadero amor de Pugin era la ornamentación gótica, más que su construcción. En las casas del parlamento, Pugin se responsabilizó de toda la ornamentación exterior e interior, hasta el detalle de los ganchos para colgar los sombreros.

> *del arquitecto. Primero debemos volver a ganar nuestra fe, entonces tendremos verdadera arquitectura.*[118]

En 1843, se publicó el tercer libro de importancia de Pugin: *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*. El hecho de que este libro apareciera apenas dos años después de *True Principles...*, nos habla no solo de la fecunda labor del autor, sino también de la popularidad que alcanzaron sus escritos, que eran leídos por amplios círculos, no únicamente artísticos. La influencia de Pugin fue notoria, pues a pesar de que en los últimos años de su vida su fanatismo religioso creció fuera de toda proporción, su criterio era siempre escuchado. John Ruskin, muchos años después reconocería que el arte debe mucho al catolicismo, pero que la actitud intransigente de Pugin lo llevó a rechazarlo y disminuirlo en sus análisis.

Un ejemplo del extremo rigor de Pugin, lo encontramos en un comentario vertido en su última obra, en relación a la tendencia de los nuevos diseños de la vestimenta eclesiástica y el uso de coros no religiosos en las celebraciones litúrgicas:

> *Desde que Cristo muriera abandonado y sangrante en la Cruz del Calvario, nunca se ha expuesto a la vista del afligido cristiano un espectáculo tan triste como el que aparece en muchas iglesias católicas modernas, en las que la Adorable Víctima es presentada por los sacerdotes de la Iglesia de Dios, ataviados con hábitos miserables a modo de sagradas vestiduras ...* [acompañados por] *la actuación de una tropa infiel de músicos mercenarios...*[119]

[118] Ver Sparke, Penny. *Design in Context*. p. 33.
[119] Ver: Watkin, David. *Moral y Arquitectura. p. 12.*



En su última obra, Pugin se propone como objetivo explicar por qué si el gótico era el estilo inmortal señalado por Dios mismo, no se desarrolló sino muchos años después de la crucifixión de Cristo. Evidentemente los resultados de tal tarea dejan mucho que desear. Los argumentos utilizados por Pugin carecen de consistencia histórica y religiosa. De hecho si se aplicara un cierto rigor eclesiástico a los argumentos de Pugin, fácilmente podían ser considerados como herejías. Dentro de los argumentos utilizados por Pugin en esta su última obra escrita, destaca la intención de hacer ver a la arquitectura ojival como un resultado 'natural', de hecho hacia el final de su vida externó su propósito de "escribir un tratado acerca de la arquitectura natural". En *Apology ...* dice:

> *... todo edificio que es concebido de modo natural, sin disfraces ni encubrimientos, necesariamente ha de tener un buen aspecto ... la belleza de un diseño arquitectónico depende del hecho de que sea la expresión de aquello que requiere el edificio y que, para los cristianos, esa expresión sólo puede darse correctamente por medio de la arquitectura ojival...*[120]

En 1851, durante la Gran Exposición del Crystal Palace, diseñó el pabellón medieval que fue unánimemente considerado como lo mejor de la exposición. También diseñó joyería y orfebrería para Hardman & Co. de Birmingham, papel tapiz con caracteres heráldicos para Monton y cerámica para Minton & Co. Fue un crítico implacable de los imitadores del gótico:

[120] Watkin, David. *Moral y Arquitectura.* p.p. 38-39.

> *... torrecillas escalonadas para tinteros, cruces monumentales para pantallas, colgajos fastidiosos en los tiradores de las puertas, cuatro portales y un haz de columnas para sostener una lámpara francesa... ni escala, ni forma, ni unidad de estilo son considerados jamás por quien diseña estos horrores... aunque el esquema de la pieza sea moderno o vulgar, basta con la introducción de un cuadrifolio o un arco apuntado, para que de inmediato sea calificada y vendida como gótica.*[121]

Las características que son añadidas sin un verdadero criterio y conocimiento de fondo, tan sólo por obtener lo que Pugin llama 'efectos', son en realidad una perversión del diseño. En la arquitectura pura, incluso los más pequeños detalles deben tener un significado o servir a un propósito y la construcción debe cambiar de acuerdo con los materiales empleados. Por lo que respecta a la composición, Pugin ponía el énfasis en dos aspectos: simetría y escala.

[121] Ver: Wills, Geoffrey. *El mueble. Historia, diseño, tipos y estilos*. p. 186.



En primera instancia, dice Pugin, muchos arquitectos aún retienen el concepto de simetría de acuerdo a las masas (conforme al clasicismo) y los copistas del gótico, decoran esas masas con ornamentos y molduras ojivales. El balance parece necesario a estos arquitectos y por esto cometen la falta de utilizar elementos innecesarios al edificio, tan sólo para lograr un balance simétrico. Estos arquitectos, de acuerdo con Pugin, desconocen el verdadero gótico.



Un caso similar se presenta en lo que no entienden el concepto de escala, pues mientras en el estilo clásico las diferencias de escala se logran con mayor tamaño, en el gótico se logran con mayor abundancia de elementos ornamentales, así si por

ejemplo observamos un dibujo de un edificio clásico, necesitamos dibujar alguna referencia humana para saber si la construcción es grande o pequeña, mientras que en el gótico, la presencia de la figura humana en la decoración, ya da una idea de escala y sabemos si e edificio es grande, gracias a la repetición del mismo elemento.



Toda una nueva generación de arquitectos se inspiró en las obras y escritos de Pugin, buscando formas y construcciones honestas y dueños de la suficiente confianza para llevar al gótico más allá de la anécdota nostálgica o la copia arqueológica. Surgieron así personalidades como George Edmund Street[122], William Burges, William Butterfield y Gilbert Scott[123]. Fue también el inspirador de muchos de los principios teóricos manejados por John Ruskin[124] y posteriormente William Morris, quienes eventualmente reconocieron en Pugin la fuerza inicial que desembocó en el Movimiento *Arts and Crafts*.

La importancia de Pugin para la teoría del diseño reside en que fue uno de los pioneros en negar o por lo menos dejar en un segundo plano la motivación estética o la puramente racional en el proceso de diseño, buscando el hilo conductor en consideraciones acerca de lo 'natural', o bien la utilidad funcional de lo diseñado. Evidentemente destaca el hecho de que la evaluación de lo necesario o lo útil la

[122] Street sería, tiempo después maestro de William Morris.

[123] Estos arquitectos, inspirados en Pugin, tuvieron grandes triunfos en el continente: el concurso para la catedral de Lille (1856), ganado por Burges y la iglesia de San Nicolás en Hamburgo, por G. Scott. Con obras como estas, la arquitectura inglesa obtuvo un gran renombre, pues algunos críticos consideraban que incluso habían dado lecciones de gótico a los mismos franceses. Estos ingleses reconocían -sin embargo- la maestría y destreza de Violett-le-Duc.

[124] Ruskin reconocía públicamente que no había más que hojeado la obra *Contrasts* de Pugin, sin embargo en sus escritos continuamente establece polémica con Pugin, lo que muestra que sí conoció sus obras. El rechazo de Ruskin tiene su origen en las posiciones religiosas de ambos.

hacía con respecto a criterios de índole moral, con lo que se inicia la búsqueda de criterios externos a los tres valores propuestos por Vitruvio (utilidad, firmeza y expresión). Ésta es una de las características distintivas del Movimiento Moderno.



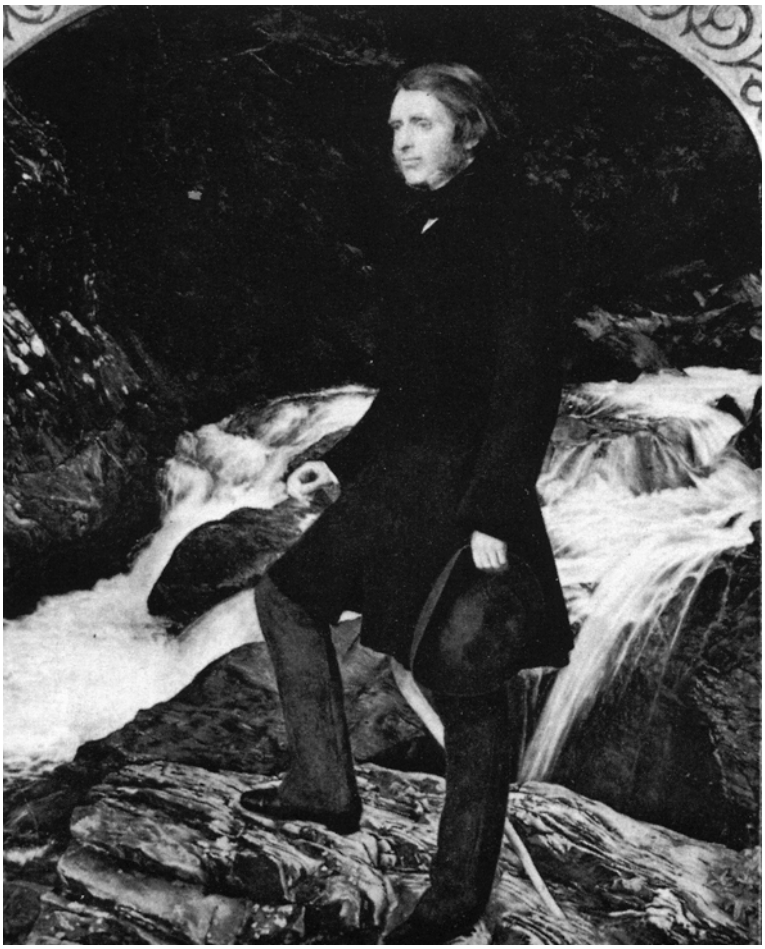
Sin duda, la importancia de Pugin reside en el hecho de que fue no sólo un crítico de arquitectura o de arte, sino también una persona cotidianamente comprometido con la actividad proyectual, lo que le permitió dar un cierto balance a sus propuestas teóricas, pues si bien como hemos apuntado inició la búsqueda de factores más allá de los principios de Vitruvio, lo hizo a partir de éstos y no ignorándolos, como fue el caso de otros críticos, entre ellos John Ruskin. Metafóricamente, Pugin fue como Jano, con dos caras, una de ellas, la del proyectista, viendo hacia un pasado, cargado de tintes pintorescos, la otra, la del teórico veía hacia el futuro, en el que el diseño no se puede desligar de la moral y la ética.

Al término de la Gran Exposición del *Crystal Palace*, es nombrado (junto con Henry Cole) comisionado de Bellas Artes para un museo que se formaría con las piezas más relevantes de la exposición. En febrero de 1852 enfermó gravemente, falleciendo en septiembre de ese año, pocos días después de una discusión con Henry Cole, pues este había adquirido algunas obras neoclásicas para el museo que se fundó a partir de la Gran Exposición del *Crystal Palace*.

Al morir, el periódico *The Times* escribió[125] en su obituario:

> *Hay pocas obras de Arquitectura del siglo XVIII y del presente que son hermosas, pero esto no es una falta; en verdad su más grave falta es que son inmensamente falsas y fue Pugin el primero en mostrarnos que nuestra arquitectura no solo es una ofensa contra las leyes de la belleza, sino contra las leyes de la moral.*

[125] Citado en Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France.* p. 87.



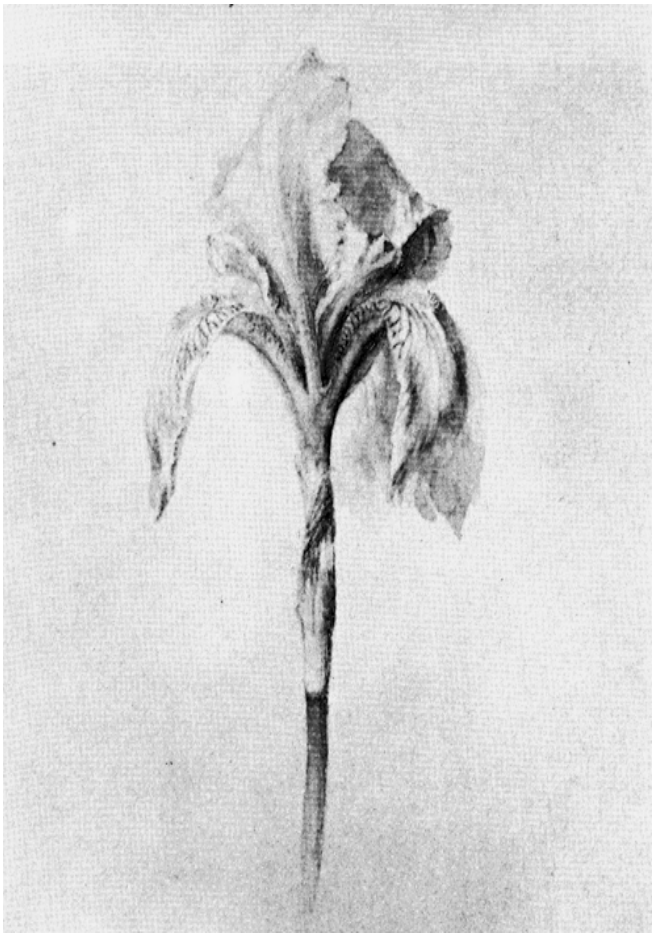
El diseño y la ética

John Ruskin

Parece que nací para concebir lo que no puedo ejecutar, recomendar lo que no puedo obtener y llorar por lo que no puedo salvar.

John Ruskin

Nace en Londres en 1819, hijo de un próspero mercader de vinos y es educado en los rígidos principios de la Iglesia Evangélica. Estudia filosofía en Oxford de 1837 a 1843. Para esta época ya había publicado su primer libro de poemas (*Spiritual Times*, 1836) y su primer artículo sobre crítica de la arquitectura apareció en 1837 en la revista *Architectural Magazine*. Desde ese momento destacó como crítico de arte, particularmente porque desde el inicio de su obra fue clara su posición al rechazar la posibilidad de juzgar al arte sin juzgar a la sociedad que lo creó. Arnold Hauser considera que Ruskin



...fue quien anunció por vez primera la nueva de que el arte no era un privilegio de los artistas, los especialistas y los eruditos, sino que era propiedad y tributo de cada hombre. Y sin embargo, Ruskin no fue nunca socialista, sino un auténtico demócrata.[126]

[126] Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. p. 58.

El interés central de Ruskin era el arte en sus diversas manifestaciones y esta amplitud cultural fue la que le permitió percibir diversas relaciones entre distintos campos, cosa que los especialistas no podían ver. De hecho, es en esta visión donde radica la gran aportación de Ruskin y de donde surge la gran influencia que ejerció en su tiempo y en el ulterior desarrollo del diseño y la arquitectura.

En 1889, en la conferencia *The Art of the People*, Ruskin establece una analogía entre el arte y un iceberg, cuya parte visible solo se puede sostener con base en una gran diversidad de motivaciones de toda índole y esta base es una masa mucho mayor que la parte visible, a pesar de que permanece fuera de nuestra percepción inmediata, por lo que concluye que es imposible *"Disociar el arte de la moral, de la política y de la religión de una sociedad".*[127]

Fue sobre este enfoque que construyó todo su pensamiento en relación a la arquitectura y el diseño. Si bien no se dedicó a la práctica proyectual (a pesar de ser un buen dibujante), por medio de sus escritos difundió sus ideas sobre la importancia moral de la arquitectura, principalmente en sus obras *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y *Las piedras de Venecia* (1853-1854), sin embargo para acercarse a la práctica del arte decide fundar del Gremio de San Jorge[128] -*St. George´s Guild*- uno de los primeros grupos del movimiento *Arts and Crafts* y en esta asociación dirigió, por medio de su innegable sensibilidad y educación visual, la realización de diversas obras, tanto en diseño de iglesias como en el de objetos de uso sacro y cotidiano.

Las ideas de Ruskin giran, en gran medida alrededor de la problemática de la ornamentación en la arquitectura. Las palabras iniciales de *Las siete lámparas de la arquitectura* son:

> *La arquitectura es el arte que dispone y adorna los edificios levantados por el ser humano para el uso que sea, de modo que la visión de ellos contribuya a su salud mental, poder y placer ... por construir se entiende*

---

[127] Citado en Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea.* p.64

[128] Una característica específica de este gremio -comparado con otros que surgieron durante el movimiento *Arts and Crafts*- era su estructura monástica, más que estrictamente gremial. Ruskin pretendía que cada obra que produjera el gremio, fuera un "himno elocuente" en honor del estilo de vida monástico de la Edad Media. Esta es una muestra más de cómo las ideas religiosas de Ruskin permeaban todas sus actividades.

> *por lo común armar y ajustar las diversas partes de un edificio o receptáculo de tamaño considerable ... Así pues restrinjamos el nombre de ese arte* [la arquitectura] *que, haciéndose cargo y admitiendo como condiciones para su trabajo las necesidades y usos de la construcción, imprime a su forma ciertos caracteres venerables o bellos, por lo demás inútiles... si a la piedra que reviste ese baluarte se le añade un carácter superfluo, como una moldura acalabrotada, eso es arquitectura...*[129]

En esta definición inicial, es evidente como Ruskin, al romper con la tradición vitruviana, toma distancia de las ideas de Pugin y de muchos otros arquitectos al considerar que los aspectos funcionales y los constructivos de un edificio son de orden secundario; pertenecen tan sólo al campo de la construcción pero no al del arte arquitectónico, que no solo debe dar placer visual, sino también salud mental y poder. En estos últimos elementos se deja entrever la posición un tanto aristocrática de Ruskin, pues evidentemente -para este autor- sólo merece el nombre de obra arquitectónica aquella que por su magnificencia (y el costo que ésta implica) se destaca de entre la mayoría de las construcciones, independientemente de si satisface o no los aspectos funcionales. De hecho en su obra *Las piedras de Venecia*, afirma que: *"es necesario que siga existiendo una profunda distinción radical entre nobles y pueblo..."*

Ruskin era consciente de su posición conservadora y de los límites que ésta le imponía:

> *Soy, por naturaleza, conservador, amo las cosas viejas porque son viejas y odio las nuevas solamente porque son nuevas. Por lo tanto si avanzo en mi doctrina sobre la innovación, seguramente lo haré contra la veta de mi mente y esto, en cuestiones políticas, es de una importancia infinita.*[130]

Esta posición de clase lo llevó en ocasiones a extremos conservadores:

---

[129] Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura.* p. 17.
[130] Ver Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. p.p. 575-579.

> *Nunca pasa un día sin que nuestros arquitectos sean llamados a ser originales y a inventar un nuevo estilo ... Las formas de la arquitectura que ya nos son conocidas son suficientemente buenas para nosotros y mucho mejores que cualquiera de nosotros.*[131]

Por otro lado, la idea de que los objetos deben dar placer era una constante en la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo para Ruskin y sus seguidores, este placer no debía estar confinado al usuario o consumidor, sino que debía surgir desde el diseñador y el artesano que materializaba la obra de diseño:

> *En realidad esta humillación del hombre a la máquina, más que cualquier otro mal de nuestro tiempo, lleva a las masas a una vana, incoherente y destructiva lucha por una libertad cuya naturaleza desconocen... No se trata de que* [los obreros] *estén mal alimentados, sino más bien de que no experimentan ningún placer en el trabajo con que se ganan la vida y por ello, consideran que el único medio para obtener el placer es la riqueza.*[132]

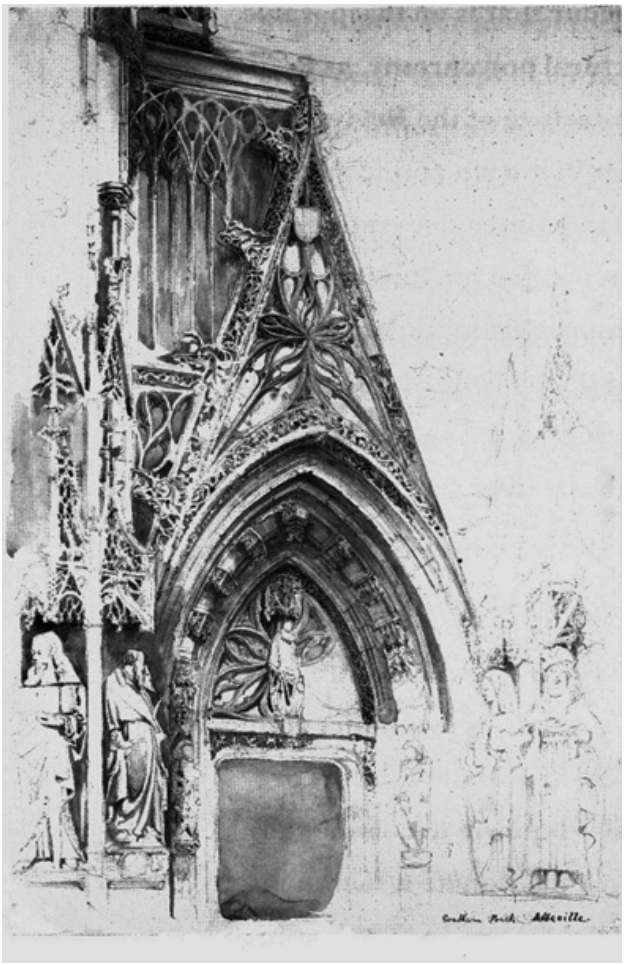
De todas sus obras, sin duda *Las siete lámparas de la arquitectura* es la de mayor difusión; en ella Ruskin establece una clasificación de las obras arquitectónicas:

> *Piadosa: que incluye todas las construcciones erigidas en honor o servicio de Dios.*
>
> *Conmemorativa: que incluye monumentos o tumbas.*
>
> *Civil: que incluye todos los edificios levantados por naciones o sociedades para diversión y asuntos corrientes.*
>
> *Militar: que incluye toda la arquitectura pública y privada de defensa.*
>
> *Doméstica: que incluye toda categoría y tipo de vivienda.*[133]

---

[131] Ver Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design.* p. 18-19.
[132] Ver Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea*. p.p. 84-85
[133] Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura.* p. 18.

Ante la necesidad de encontrar un principio que vaya más allá de los distintos cambios de estilo que se han dado en la historia, Ruskin considera que debemos empezar por reconocer las leyes naturales, pues sólo éstas son constantes, generales e irrefutables, en contraste con las leyes que surgen del conocimiento, que ciertamente están sujetas a cambios basados en la normal progresión de los descubrimientos científicos. Así, según Ruskin, la verdad y la belleza conforman un todo indivisible y la ornamentación de la arquitectura es la manifestación de la vida del arte. El objetivo de *Las siete lámparas* es plantear guías fundamentales en el quehacer del proyectista. A grandes rasgos, estos siete principios son:[134]



La lámpara del sacrificio, que permite al diseñador no escatimar esfuerzos en la búsqueda de lo sublime.

Según Ruskin, esta lámpara representa al espíritu que nos lleva a ofrecer objetos preciosos simplemente porque son preciosos y no sólo porque sean necesarios o útiles. El espíritu del sacrificio no surge de la razón sino del entusiasmo, que se define como opuesto al deseo de generar los mejores resultados con el menor costo.

[134] Evidentemente este resumen no hace honor a la importancia de la obra de Ruskin, para mayor detalle se puede consultar la obra en una reimpresión reciente: Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ediciones Coyoacán. México. 1994.

En el espíritu del sacrificio podemos distinguir dos modos: el primero que busca el ejercicio de la autonegación por el bien de la disciplina y el segundo que se realiza en el deseo de honrar o satisfacer a alguien aun a costo del sacrificio. El segundo modo sería el que deberíamos encontrar en el arquitecto, que lo llevaría a vivir dos grandes condiciones:

> *Primero, que deberíamos poner lo mejor de nosotros en todo y segundo que debemos considerar el incremento aparente del trabajo como un incremento en la belleza del edificio.*[135]

- La lámpara de la Verdad, que guía en el uso honesto de los materiales.[136]

Según Ruskin, hemos aprendido a rechazar la calumnia, la hipocresía y la traición porque nos hacen daño, pero no somos conscientes de la culpa de la mentira amigable o que pretende hacernos un bien, como es el caso de la mala arquitectura, pues en esta profesión, más que en cualquier otra manifestación artística, las oportunidades para mentir son mayores, no sólo por la sutileza del diseño, sino porque es posible violar directamente la verdad, al falsificar la naturaleza de los materiales y la cantidad y calidad de la mano de obra. El primer gran paso hacia la arquitectura grandiosa es alejar la deshonestidad. Las mentiras arquitectónicas pueden ser de tres tipos:

1. La sugerencia de un cierto modo de estructura o soporte que no sea el auténtico.

2. La pintura o revestimiento de superficies para representar otro material que no sea el utilizado en la construcción.

3. El uso de ornamentos de hierro hechos por máquinas, que simulen al hierro forjado.

---

[135] Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 44.

[136] Sin embargo Ruskin nunca ve al material desligado de la mano de obra: "*[...] puesto que no es el material, sino la ausencia del trabajo humano, lo que hace que una cosa carezca de valor [...] de hecho es posible, incluso común que los hombres se hundan a sí mismos convirtiéndose en máquinas, de manera que incluso el trabajo manual tiene las características de la mecanización..."* Citado en Clark, Kenneth. *Ruskin Today.* p.130.

Respondiendo a un autor inglés (I. Ware) que defendía el uso del hierro colado en balaustradas, Ruskin escribió:

> *Usas algo que pretende tener un valor que no tiene, que pretende tener un corte y una consistencia de los que carece; es una superchería, una vulgaridad, una impertinencia, un pecado. Tírala, hazla pedazos, mejor es que dejes sin acabar su trazo en la pared, no has pagado por tenerla, nada tienes que ver con ella, no la necesitas.*[137]

- La lámpara del Poder, que surge de la utilización de formas simples y por lo tanto gloriosas.

Ruskin considera que los edificios que más fácilmente recordamos se pueden dividir en dos grupos: aquellos edificios que se distinguen por su delicadeza y hermosura y que provocan nuestra admiración afectiva; el segundo grupo es el de aquellas obras que por su severa y en ocasiones misteriosa majestuosidad producen una admiración similar a la que sentimos ante un gran poder espiritual. El primer grupo ocasiona veneración, el segundo nos domina. La diferencia entre ambos es la misma que entre lo que es derivativo y lo que es original, puesto que lo que es hermoso se deriva de la naturaleza, pero lo que no surge de ella, depende para su dignidad, del arreglo que le da la mente humana.

Éstas son las dos grandes rutas del intelecto en la arquitectura; una consiste en la humilde veneración hacia los trabajos de Dios sobre la tierra, la otra en la comprensión del dominio que sobre sus obras tiene el ser humano. En este último grupo, una de las herramientas principales es el tamaño (escala) puesto que el hombre no puede ni debe competir con la naturaleza, por ejemplo no debe hacer un edificio para competir con una montaña.

- La lámpara de la belleza, que guía en el estudio de la naturaleza, única fuente de inspiración.

[137] Citado en Benévolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. p. 202-203



Toda la belleza, nos dice Ruskin, puede encontrarse en las leyes de las formas naturales, pues las más adorables formas y pensamientos están tomados directamente de la naturaleza, por lo que todo trabajo que se pueda considerar como noble es la expresión del placer del hombre ante la obra de Dios. Por lo tanto, parece razonable partir del principio "de la frecuencia a la belleza"; argumenta Ruskin que lo que es más bello se da con mayor frecuencia en la naturaleza[138], así, las flores son más bellas que las piedras, los animales más que las flores y el pináculo lo reserva para el ser humano.

Entre las reglas que se deben observar con respecto a la ornamentación está la de reservarla para lugares donde se puede descansar y admirar la obra de arte, por lo que aquellos edificios reservados para el trabajo no deben tener ornamentaciones, pues no se debe mezclar el trabajo con el placer. Las otras dos reglas se refieren al uso de las proporciones y a la abstracción.

Con respecto a la proporción,[139] lo primero a considerar es que siempre debe haber un elemento dominante pues no puede haber proporción entre iguales; lo segundo

[138] Es sobre esta base que Ruskin considera que toda la ornamentación griega no es bella, pues sus formas no se encuentran en la naturaleza.

[139] Ruskin considera que enseñar sistemas para medir la proporción equivale a enseñarle a un músico a componer usando el cálculo matemático para establecer las relaciones entre las notas.

es que puede haber simetría, pero simetría sin proporción no es composición, pues componer es arreglar cosas desiguales satisfactoriamente; por último, la proporción sólo puede existir entre tres cosas por lo menos, puesto que si sólo se usaran dos sería una comparación y no una proporción.[140]

Por otro lado, la abstracción consiste en la debida expresión de la subordinación, por lo que los elementos abstractos pertenecen a la escultura, dentro del marco principal del edificio.

Por ultimo Ruskin considera, con respecto al color, que mientras la escultura es una abstracción, entonces puede dejarse sin color, pues será la mente del observador la que le atribuya esta característica, pero que el edificio no es un abstracción sino que es una cosa real, por lo que debe ser pintada; sin embargo el color puede ser independiente de la forma, pues tal es el uso del color en la naturaleza, en la que una flor tiene diversos colores, que no dependen de su forma.

- La lámpara de la Vida, gracias a la cual queda impresa la huella del trabajo manual de los artesanos.

Según Ruskin, todas las cosas son nobles en la misma proporción que participan en la riqueza de la vida; así, el poder que para dar placer tiene la arquitectura, depende por completo de la vívida expresión de la vida intelectual que ha estado involucrada en su producción. Hay dos características que son vitales para esta expresión: la franqueza y la audacia. La primera se refiere a la confesión abierta de qué se ha tomado prestado en la forma y de donde viene; por audacia se entiende el sacrificio, del precedente cuando éste llega a ser inconveniente.

Por otro lado, todos los acabados de un edificio deben ser hechos a mano; mientras los seres humanos trabajen con las manos y todo su corazón, no importa lo malo que sea el resultado -en términos de habilidad artesanal- pues de cualquier manera en la obra será visible esa cualidad especial que es superior a cualquier precio,

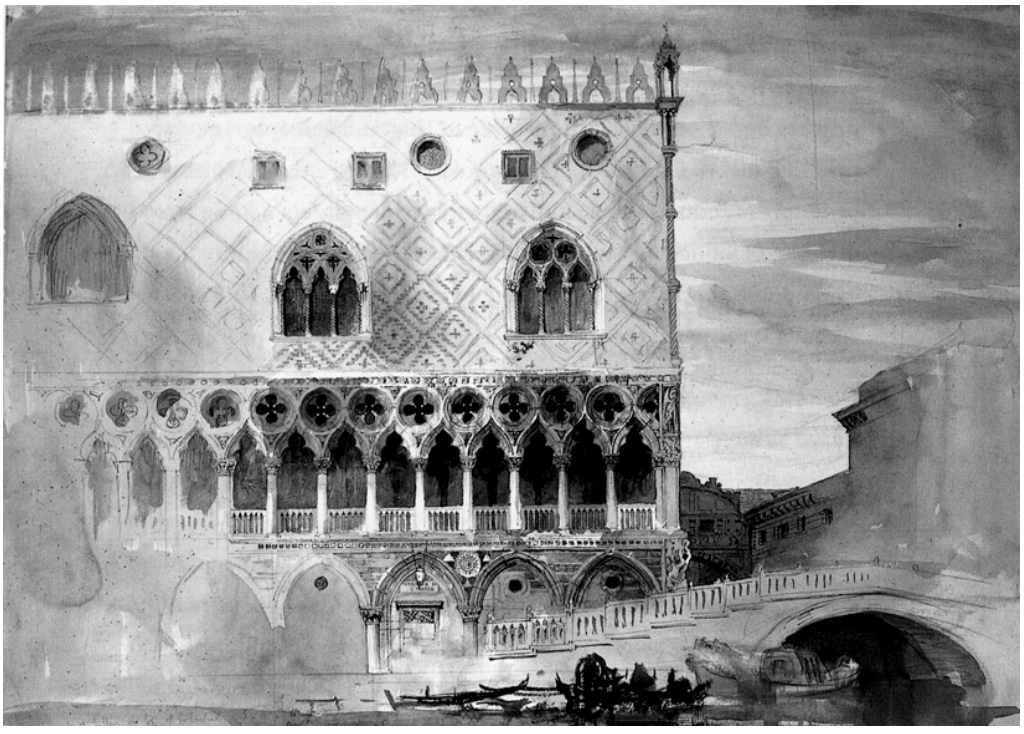
[140] De hecho considera que la división de un edificio en tres cuerpos es la más bella de todas.

pues sin duda los diseños serán interesantes y vitales cuando sean comparados con los producidos por una máquina sin vida.

- La lámpara de la memoria, guía en el esfuerzo del diseñador por ofrecer, sobre todo a las generaciones futuras, verdaderas obras de arte.

Hay dos grandes conquistadores sobre el olvido del hombre, nos dice Ruskin; éstos son la poesía y la arquitectura. Esta ultima incluye, en cierta medida, a la primera pero es más poderosa por su imponente realidad, pues combina en sí misma no solo lo que los hombres han pensado sino también lo que han manejado y trabajado con sus manos, por este motivo, la arquitectura debe ser hecha con conciencia histórica y debe ser preservada como tal, pues

> *Si los hombres vivieran como hombres, sin duda sus casas serían como templos; templos que difícilmente nos atreveríamos a injuriar y en los cuales sería para nosotros más sagrado el habitarlos...* [puesto que] *la gloria de un edificio no está en sus piedras o en su oro, sino en su edad y en ese profundo sentido lleno de voces y de aguda contemplación, de simpatía misteriosa, tampoco está en la aprobación o el rechazo que*



son sentidos en los muros que durante mucho tiempo han sido tocados por las sucesivas olas de humanidad.[141]

- La lámpara de la obediencia, que surge de la autodisciplina durante el estudio y la utilización de los mejores estilos del pasado (por supuesto, destaca al gótico). *"Toda la arquitectura propone un efecto sobre el alma humana y no tan solo un mero servicio al cuerpo humano"*[142]

De acuerdo con Ruskin, en realidad no existe la libertad en el universo, pues es imposible liberarse de la obediencia a la ley natural. Por lo tanto, la obediencia es tan necesaria en la arquitectura como lo es en todas las cosas de la vida, por lo que si se toma en cuenta la constante influencia de la arquitectura sobre las emociones de la vida diaria, se esperaría que esta profesión estaría en un estado saludable cuando el mayor número de la población tiene un interés en lo que hace el arquitecto; entonces se deduce que la arquitectura de una nación sólo podrá ser grandiosa cuando sea universal y posea un lenguaje para todos; por ello sólo un estilo y por tanto, un lenguaje pueden ser promovidos a través del país.

En este sentido, la originalidad no consiste en la invención de nuevos estilos, sino en los nuevos arreglos del lenguaje ya establecido. Así la originalidad es más el resultado del tiempo y de la labor comunitaria que del genio individual.

Un aspecto que vale la pena destacar es que -al hablar sobre la lámpara de la obediencia- considera que el arquitecto debe ser también escultor o pintor, para no quedar reducido a ser un simple constructor.

He dicho arquitectura y todo el arte, pues creo que aquella debe ser el principio de las artes, a la cuál seguirán las demás en un ritmo y orden; y creo que la prosperidad de nuestras escuelas de pintura y escultura,

---

[141] Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*.

[142] Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Es importante observar cómo en el pensamiento de Ruskin, las cualidades funcionales de la obra arquitectónica pasan a un segundo término en importancia.

> *a las que nadie negará vida, aunque sí muchos la salud, depende de nuestra arquitectura.*[143]

Es evidente que para Ruskin, un buen arquitecto -además de ser un buen hombre en el sentido ético- debe ser un buen escultor o pintor. Para este autor, ésta es una ley universal, que de no cumplirse, reducirá el trabajo del arquitecto al de un simple constructor. En el pensamiento de Ruskin, la formación que dan las artes plásticas, es necesaria para alcanzar el nivel artístico en la arquitectura. Esta idea se continuará en el diseño moderno, (particularmente al inicio de la Bauhaus en Weimar) al plantear la supremacía de la arquitectura, en tanto que síntesis de todas las artes.

En 1859, Ruskin presenta una conferencia titulada '*Manufactura moderna y diseño*', en la que establece la importancia de la decoración, por medio de un hábil juego de ideas. Con esta conferencia, Ruskin marca un punto importante en la polémica sobre la importancia de la ornamentación, que ya en esa época empezaba a ser fuertemente cuestionada:

> *No hay arte más elevado que la decoración. La mejor escultura que se ha producido, es la decoración del frontón de un templo. La mejor pintura, la decoración de una habitación. La mejor obra de Rafael es tan solo la aplicación de colores a un muro en la suite de los apartamentos del Vaticano y sus bocetos se utilizaban en la fabricación de tapices. La mejor obra de Corregio es la decoración de dos pequeñas cúpulas en una iglesia en Parma y la de Miguel Ángel es el techo de la capilla privada del Papa, de Tintoreto la del techo de una sociedad caritativa de Venecia, mientras que Ticiano y Veronese arrojaron sus mejores ideas no solo en interiores, sino en los exteriores comunes de ladrillo y yeso en los muros de Venecia.*[144]

---

[143] Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 182.
[144] Citado en Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860.* Journal of Design History. p. 230.

A manera de síntesis de las propuestas de Ruskin, podemos mencionar que las conclusiones más significativas de sus propuestas son:

- En primer lugar que la percepción de la verdad es espontánea y unificada.
- En segundo, que la impresión que nos causa la belleza es simbólica y que en sus símbolos se unifican la moral y la sensualidad.
- Por último, que el estilo, que es producto del intelecto, refleja el carácter, no sólo de quien lo produce, sino que por medio de quien proyecta y de quien lo materializa, se refleja el carácter -en el sentido más amplio del término- de la sociedad.

Los principios propuestos por Ruskin son aplicables a la concreción requerida para el trabajo de diseño, puesto que establece principios específicos para la proyectación y no sólo conceptos abstractos; del mismo modo propone estilos formales específicos. Además de los ya mencionados, en *Las piedras de Venecia* menciona seis categorías visuales, derivadas del gótico, que son las que darán belleza a los objetos:

- 1. El carácter primitivo de la obra
- 2. La movilidad o tendencia al cambio
- 3. El amor a la naturaleza (puesto que las formas que no proceden de la naturaleza son necesariamente feas)
- 4. Imaginación distorsionada (en inglés "*Grotesqueness"*, que se refiere a la libertad -como en el medioevo- para imaginar animales o plantas basadas en la naturaleza y distorsionadas)
- 5. Pesadez en las proporciones (de hecho proponía un rechazo a los sistemas clásicos de proporciones)

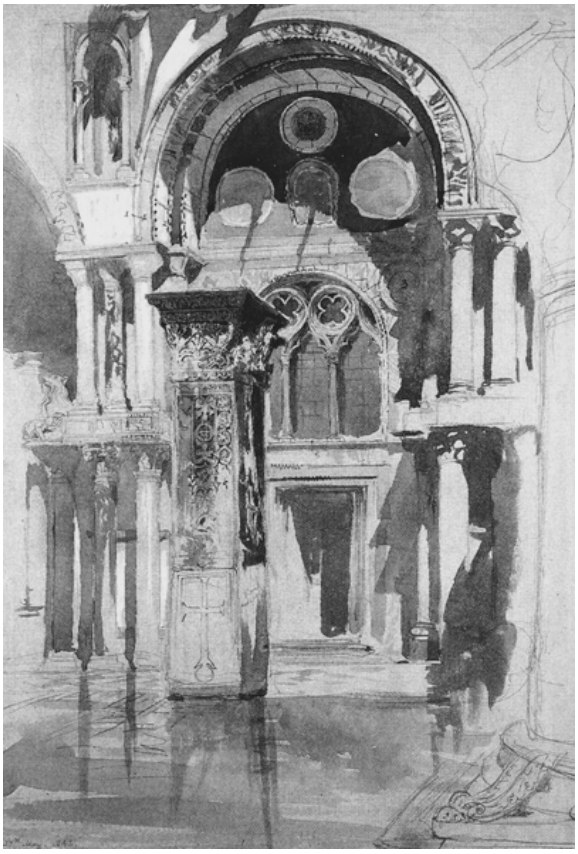
- 6. Redundancia en la riqueza ornamental.[145]

Sin embargo, la importancia de Ruskin reside no sólo en su aportación al manejo de la forma, sino al enfoque moral que dio a la totalidad del trabajo arquitectónico. Tal vez el mayor valor del pensamiento de Ruskin reside en la propuesta de llevar el arte a la vida cotidiana, con lo que establece ligas que unen lo ético con lo social y lo artístico en una sola categoría. De hecho, Ruskin se quejaba de que la parte social de su pensamiento había sido dejada de lado:

> *De todos los escritores que han intentado examinar los principios propuestos en Las Piedras de Venecia, ninguno ha hecho todavía un solo comentario sobre lo que es precisamente el capítulo más importante en todo el libro, esto es, la descripción de la naturaleza de la arquitectura gótica como aquella que involucra necesariamente la libertad de los trabajadores.*[146]

[145] Si bien distingue tres tipos de decoración en la arquitectura: la servil (realizada por los esclavos de la antigüedad), la Constitucional (adecuada para los edificios señoriales) y la revolucionaria (en la que la ornamentación se emancipa del edificio y por lo tanto no es tan noble).
[146]Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence.* p. 143.

Ruskin va más allá que Pugin al mencionar no sólo los altos valores morales de la arquitectura cristiana[147], sino también al proponer que los objetos y los edificios, deberían evidenciar sin tapujos sus orígenes en tanto que artefactos hechos por el hombre.[148] Al poner el acento en las cualidades de la mano de obra, dio pie para el desarrollo del movimiento *Arts and Crafts* que buscaba, entre otras cosas, revalorar el trabajo manual. Podemos afirmar que en Pugin encontramos un impulso religioso; Ruskin llevó ese impulso a principios de carácter ético y político, así en su obra *Unto this last* (1862), hace una severa (y sarcástica) crítica a la ética del sistema capitalista, considerando que el uso indiscriminado que se hace de la maquinaria es inmoral puesto que exige un trabajo no creativo por parte de los obreros y sólo busca la ganancia del capitalista:



Madona.[149]

> *La adoración de la Inmaculada Virgen del Dinero, Madre de la Omnipotencia del Dinero, es la forma del protestantismo de la Adoración católica de la*

La crítica de Ruskin al capitalismo, ciertamente no tiene nada que ver con el socialismo, del que también manifestaba enfáticamente su distanciamiento. Para este autor, las diferencias entre clases sociales era una ley de la naturaleza, por lo que resulta absurdo pretender la igualdad entre los hombres. Su crítica surge más

[147] De hecho Ruskin (quien tuvo una sólida formación académica dentro del anglicanismo) no compartía las ideas religiosas de Pugin y el catolicismo le parecía una aberración.
[148]Ver Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p.p. 20-32.
[149] Citado en Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France.* p. 96.

bien desde su formación religiosa, al considerar que el sistema capitalista falta a la Caridad. Esta posición ideológica fue la que propició que Belfort Bax hiciera de Ruskin un blanco a sus críticas:

> *Su gremio San Jorge, su movimiento estético, etc. no competen más que a un sector de la clase acomodada... de aquí a pocos años todo habrá quedado disecado en las páginas de la historia, indicando el espacio de unos entusiasmos desmedidos y de unas energías despilfarradas. Ya es tiempo de que esta juventud y con ella, sus animosos profetas, desciendan por un momento del cerro de la transfiguración ruskiniana, entre nubes de sentimentalismo vaporoso, al prosaico suelo de la ciencia económica y contemplen las cosas tal y como son.*[150]

Es este aspecto de carácter social y no sólo las consideraciones estéticas las que llevan a proponer uno de los elementos fundamentales en las ideas de Ruskin: el rechazo a las máquinas y a la industrialización.

La posición social de Ruskin está más cercana a la Utopía de Tomás Moro, que a las ideas socialistas de Marx; los juicios de Ruskin se centran en primera instancia en la naturaleza del hombre, seguida de su personal concepto de las necesidades y por último, a manera de conclusión lógica dentro de la estructura de su pensamiento, con la naturaleza del trabajo, que sólo es viable cuando se convierte en expresión de las necesidades. Así, por ejemplo, considera que una sociedad justa debe observar tres sencillas reglas:

> *1. Nunca promover la producción de algún artículo que no sea absolutamente necesario y en la manufactura del mismo, la Invención no tiene participación alguna.*
>
> *2. Nunca demandar un acabado preciso por la precisión misma, sino tan solo por algún fin noble o práctico.*

[150] Citado en Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea*. p. 84.

3. Nunca estimular la imitación o copia de cualquier clase, excepto con la intención de preservar los alcances de grandes trabajos.[151]

Ruskin, al igual que William Morris, llegó a la conclusión de que el verdadero arte solo puede florecer en un sistema social distinto al del capitalismo, sin embargo Ruskin no comulgaba con el marxismo.

He llegado a ver el hecho de que el gran arte realmente es inútil para la gente en general, y que para lograr que todos lo puedan observar, debemos empezar en el otro extremo, o sea con la educación moral de la gente, de modo que le he dado la vuelta a mi pensamiento ... me veo forzado precisamente por el mismo instinto que me lleva a examinar las leyes de la arquitectura o de las formas de las montañas, a la consideración de las cuestiones políticas... no puedo evitarlo, las preguntas se me presentan y me veo obligado a trabajar sobre ellas.[152]

Sus conceptos con respecto al arte no surgieron tan sólo de una posición estética, sino sobre todo de una comprometida preocupación social, ante la miopía moral de la era victoriana:

Pero es una de las características más extrañas de la mente humana, sin duda necesaria para su paz, pero infinitamente destructiva por su poder, el hecho de que nunca sentimos verdaderamente los males que no estén plantados ante nuestros ojos. Si de repente, en la mitad de los gozos del paladar y ligereza de nuestros corazones en una fiesta en Londres, las paredes del salón se partieran y a través de esta brecha, los seres humanos que estuvieran en la miseria y muriendo de hambre pudieran entrar al salón, si todos esos cuerpos, uno junto a otro, pálidos por la enfermedad, horribles por la destrucción, rotos por la desesperanza, uno a cada lado de la silla de los invitados, y solo las migajas les fueran arrojadas [...] que pequeña puede ser la distancia que separa la alegría de la miseria... con la compra de cada copa en la que

[151] Citado en Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*.Op Cit. p. 28.
[152] Citado en Clark, Kenneth. *Ruskin Today.* p. 7.

bebemos o de cada mesa en la que comemos el pan, se educa, ya sea de una manera u otra, a una masa de hombres.[153]

Para Ruskin, el regreso a modos de vida 'más humanos' que preservaran no sólo la belleza de los objetos, implicaba, de manera importante, la posibilidad de recuperar la dignidad del obrero, que se encontraba atado al ritmo de las máquinas, en turnos laborales que excedían la doce horas diarias y que usualmente se desarrollaban en ambientes malsanos y deprimentes. De aquí que la conciencia del consumidor sea importante pues al seleccionar un objeto hecho a mano, o bien uno producido por máquinas, se está propiciando una labor que proporcione placer (la artesanal) o que genere empleos monótonos. Una parte fundamental de su pensamiento -por lo que respecta a la revalorización del trabajo manual- es la crítica a la división del trabajo, que será fundamental para el movimiento *Arts and Crafts*:

En verdad no es el trabajo el que se divide, sino el hombre: dividido en segmentos de hombre, roto en pequeños fragmentos y migajas de vida, de manera que cualquier pequeño fragmento de inteligencia que queda en el hombre no es suficiente para hacer un alfiler, o un clavo, sino que se agota en hacer la punta de un alfiler o la cabeza de un clavo...[154]

En los últimos años de su vida, Ruskin pasó por un período de gran inestabilidad emocional[155]

Ya no creo en el Evangelismo y los evangélicos que alguna vez fueron mis amigos, me ven con el mismo horror que a los cerdos poseídos de Genesaret. Tampoco creo en el Papa y algunos amigos que son católicos romanos, que alguna vez tuvieron en mí grandes esperanzas,

[153] Curiosamente, estas palabras fueron pronunciadas en un discurso para protestar por la reinaguración del Crystal Palace.

[154] Citado de *Stones of Venice.* En Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France.* p. 95.

[155] Buena parte de esta inestabilidad se debió a su conflicto con su esposa Effie, de quien terminó divorciándose hacia 1854. Posteriormente sintió una gran pasión por Rose LaTouche, pero era un amor imposible por estar ella casada. Este hecho lo llevó a un estado de profunda depresión y aislamiento. Muchos de sus contemporáneos aseveran que Ruskin, de hecho, perdió la memoria y su capacidad de razonar se vio fuertemente disminuida. En ocasiones se llegó a pensar de que estaba demente.

> *ahora piensan que debería ser quemado en la hoguera ... estoy tan solo como una piedra en la parte alta de una montaña árida, he caído en el lado equivocado...*[156]

Durante esta etapa de su vida, la amistad con el cardenal Manning fue de gran importancia. Gracias a esta relación, Ruskin llegó a reconocer que muchos de sus ataques a Pugin[157], fueron motivados por el rechazo a su fanatismo religioso. En sus últimos escritos hay una búsqueda de apoyo espiritual.

> *Tal vez, por el bien de mi salud, sería mejor que declarara de una vez que deseo ser un monje protestante, a la manera de los monjes de la orden terciaria de San Francisco: separado de mi esposa y poder alejarme de todo para vivir en una ermita arriba de Sión, algo que siempre he envidiado ... en realidad nunca he dudado de la pureza de la Iglesia Católica original y estoy asombrado, casi hasta el silencio, por la pequeñez de mi mente protestante llena de egoísmo...*[158]

Esta frase nos da una idea de la ambivalencia de valores que se presentaba en Ruskin. Para un hombre como él, tener dudas sobre el modo de vivir su religión era sin duda un cuestionamiento vital. A pesar de su acercamiento al catolicismo, su formación y 'natural' tendencia al conservadurismo le impedían convertirse a esta religión, por lo que estaba condenado a vivir sus últimos años inmerso en un dilema que no podría resolver. En el mismo sentido se encontraba ante una gran disyuntiva entre educar al pueblo en la sensibilidad artística con base en principios sólo morales o enfrentarse a la raíz de los problemas sociales y económicos que determinan a la sociedad.

Las ideas de Ruskin tuvieron gran influencia en los intelectuales de su época, pero su concreción en diseños se dio en el llamado movimiento *Arts and Crafts*. cuyos seguidores recurrían constantemente a sus escritos, en busca de principios que

---

156 Ver Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence.* p. 140.
157 Ruskin llegó a decir de Pugin que era *"uno de los arquitectos más pequeños que se pueda concebir"*
158 Clark, Kenneth. *The Gothic Revival*.. p. 144

guiaran la configuración formal. El detonador de este movimiento fue la Gran Exposición de la Industria de Todas las Naciones, que se llevó a cabo en 1851, en el *Crystal Palace* de Londres.

Los organizadores de esta exposición[159] pretendían originalmente realizar una gran exhibición sobre *Machinery, Science and Taste* (Maquinaria, Ciencia y Buen Gusto), sin embargo, por la influencia de la reina Victoria y del príncipe Alberto, la exhibición logró presentar un amplio espectro en lo que se refiere a la producción industrial en sus diversos campos, por lo que se reunieron no sólo muestras de la producción industrial de los países más avanzados, sino también ejemplos de la producción artesanal de países como India, China, y Tailandia. También fue ésta la primera exposición internacional a la que asistió la industria de los E.U.A., dando ocasión a que, por primera vez, se tuviera la oportunidad de comparar las diversas tendencias de la producción no sólo industrial, sino de los objetos en general[160].

El resultado de la exposición fue un gran debate que duraría varios años, convirtiendo a Inglaterra -hasta los inicios del siglo XX- en el centro de la polémica sobre la relación entre diseño y sociedad. Para los ingleses fue evidente no solo la fealdad de la gran mayoría de los productos de su industria, sino también la falta de adecuación de las formas a las necesidades que pretendían satisfacer y como conclusión la falta de penetración en los mercados internacionales.

Entre las soluciones que se propusieron a esa situación, destacan dos corrientes fundamentales. Por un lado la de Henry Cole, y por el otro, el movimiento *Arts and Crafts*, (que surge a partir de las ideas de Pugin y Ruskin).

---

[159] Si bien los principales patrocinadores fueron la reina Victoria y su esposo el príncipe Alberto, el comité organizador estuvo formado por Sir Henry Cole, Richard Redgrave y Owen Jones. Todos ellos formaron el llamado “Círculo de Cole”, que como veremos más adelante fue de gran importancia en la conformación del diseño moderno.

[160] Como dato interesante podemos mencionar que Pugin fue el encargado de diseñar el llamado Salón Medieval, aunque nunca estuvo de acuerdo en que sus obras se exhibieran dentro de un edificio de cristal y acero (diseñado por Paxton), al que consideraba como “un gran invernadero”.

Henry Cole, apoyándose en su destacada posición dentro de la estructura gubernamental, buscó caminos para impulsar la superación del diseño dentro del proceso de industrialización. Si bien no fue tan prolífico como Ruskin en términos teóricos, su actividad también dio bases para el desarrollo del diseño moderno.



La otra corriente en esta polémica se dio con la labor de diversos diseñadores, que inspirados en las ideas de Ruskin, formaron diversos gremios[161] de productores que, a la usanza medieval, recurrían a la mano de obra, rechazando (algunos en mayor grado que otros) la intervención de la máquina y buscaban en el estilo gótico el medio para la renovación moral de la sociedad. Por el ardor de sus escritos y la febril actividad social que desplegaron, los miembros de este movimiento tuvieron gran influencia en la Inglaterra de fin de siglo y de ahí a Europa e incluso los E.U.A.[162]

Ruskin muere en 1900, dejando una gran obra que sólo pudo ser compilada hasta 1912 y que abarca 39 volúmenes[163] lo que da una idea de la pasión y entrega de Ruskin. Sin duda, uno de los resultados de semejante esfuerzo fue lograr en Inglaterra -inicialmente y después a otros países- el desarrollo de la conciencia sobre la importancia de la arquitectura y el diseño en general en términos sociales.

---

[161]Dentro de los más destacados podemos mencionar al gremio de San Jorge, fundado por Ruskin, al gremio del Siglo, encabezado por Mackmurdo, y el gremio de los Trabajadores del Arte que tenia entre sus miembros a William Lethaby.

[162] Sus ideas encuentran eco en Louis Sullivan, pero sobre todo en Frank Lloyd Wright, quien siempre lo consideró como uno de sus guías en la teoría del diseño.

[163] Cook, E.T. (ed) *John Ruskin, The Works*.

El discurso subyacente, que surge de la lectura de *Las siete lámparas de la arquitectura* y de *Las piedras de Venecia*, es que la arquitectura debe ser de capital importancia para todos los hombres. Y esto también fue resultado de la labor de Ruskin.

Es cierto que no pudo entender que, en diversas esferas de la actividad humana, la vida se transformaba en algo más sencillo gracias al avance de la ciencia, de la misma manera que la educación se difundía más rápidamente y que los nuevos medios de comunicación empezaban a posibilitar un mayor intercambio de conocimientos, que necesitaba ver hacia el futuro, no hacia el pasado. Estos avances, para la mayoría de la población, que hasta ese momento no había podido disfrutar de infinidad de nuevos satisfactores, significaban una gran contribución al progreso humano y por medio de éste una mayor felicidad.

Por otro lado, si bien los principios estéticos o estilísticos que proponía pueden ser ampliamente discutidos, el hecho de haber puesto una gran base moral para la actividad proyectual le da una permanencia en la teoría de esta disciplina. Sin duda, su defensa del gótico marcó una época y dio pie para la siguiente.

> *Para la mayoría de los lectores, Ruskin tuvo éxito al desinfectar la arquitectura gótica. Y esto se debe a que fue la primera persona que conscientemente se propuso esa tarea, porque su trabajo puede ser leído sin temor a la contaminación y por esto será recordado como el originador de las doctrinas del resurgimiento del gótico.*[164]

El hecho de que Ruskin no fuera un practicante cotidiano de la actividad proyectual, le da la posibilidad de alejarse del mundo duro de las realidades tecnológicas, funcionales y económicas del proyecto; por otro lado sin duda lo limita en cuanto a su comprensión de la complejidad de la configuración formal. Al alejarse de los principios de la tradición que parte desde Vitruvio, pudo revitalizar la visión sobre la arquitectura. Evidentemente hacía falta la visión de alguien que, sin perder los principios ideales de Ruskin, se comprometiera con el proyecto. Este lugar estaba

[164] Clark, Kenneth. *Gothic Revival*. p. 196.

reservado para William Morris. Sin embargo, dentro del contexto del presente trabajo cabe preguntarnos ¿cuál fue la incidencia del pensamiento de Ruskin en el Movimiento Moderno?

En primera instancia, sin duda hay una fuerte influencia del movimiento *Arts and Crafts* en Walter Gropius, particularmente durante la fundación de la Bauhaus en Weimar, cuando las referencias a la importancia del gótico y la preponderancia del trabajo manual forman la columna vertebral de su pensamiento. Durante esta época, la continua mención a la posición política y ética del diseño, es una clara herencia del pensamiento de Ruskin y Morris.

Por otro lado, su posición conservadora en cuanto a admitir la importancia de la función y el uso de nuevos materiales y tecnologías, lo alejan del Movimiento Moderno. Un ejemplo de este conservadurismo lo encontramos en la siguiente frase de Ruskin:

> *Esta es la forma* [la ojival] *de todas las buenas puertas. No hay excepción posible. En todo el mundo y a través de todas las edades. Ninguna otra forma puede ser inventada que la supere.*[165]

Más aún, Ruskin consideraba que era absurda la manía por descubrir un nuevo estilo que fuera capaz de expresar el cambio de "las nuevas máquinas y los telégrafos". Sin embargo, Frank Lloyd Wright reconoce su deuda con "el bueno de John Ruskin". Para este destacado arquitecto moderno, la obra de Ruskin le ofreció una base filosófica muy amplia, que le permitió observar cuidadosamente y así entender la misión del arquitecto dentro de la sociedad.

Frank Lloyd Wright, en sus obras de carácter autobiográfico[166] señala que leyó *Las siete lámparas de la arquitectura*, siendo aún adolescente y que esta obra le abrió los ojos a la importancia del arte y en especial de la arquitectura; sin embargo no deja de reconocer que, en términos proyectuales, tuvo mayor influencia sobre su

[165] Ver Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence.* p. 145 y s.s.
[166] Ver Wright, Frank Lloyd. *An Autobiography*. p.p. 33-35 y 53-57 Del mismo autor: *A Testament*. p. 17-23.

trabajo la lectura de Viollet-le-Duc (incluso regaló copias de *Raisonnè* a sus hijos[167]), a quien consideraba, junto con Louis Sullivan sus dos grandes guías en términos de proyectar arquitectura.

Entre Ruskin y Wright existen diferencias (el inglés amaba su pasado mientras que Wright nació en un país que apenas lo empezaba a construir; uno buscaba revivir una tradición, el más joven deseaba iniciar una; Ruskin se alejó del avance tecnológico, Wright se acercó a la producción industrial), sin embargo también es evidente que en ambos hay una observación de la naturaleza con el objeto de tomar de ella su fuente primaria de inspiración y sobre todo, una actitud moral ante el hecho de configurar una forma, que debía tener un efecto estético sobre quien la observara.

Desde la década de 1950 ha sido palpable en el campo del diseño un paulatino -tal vez lento- resurgimiento de algunas de la actitudes de Ruskin ante el arte. Una explicación a este renacimiento lo encontramos en las palabras de Paul Rudolph:

> *En sus inicios la teoría de la arquitectura moderna se enfocó a un área muy limitada. Muchos de nuestros problemas surgen del concepto de tomar al funcionalismo como la determinante primaria y en ocasiones única de nuestras formas ... el placer visual es en realidad la responsabilidad principal del arquitecto, puesto que otros especialistas pueden hacer todo lo demás que el hace, incluso muchas veces lo hacen mejor.*[168]

La obra de Ruskin ha pasado por diversas épocas. Para muchos de sus contemporáneos fue casi un profeta, para la siguiente generación un lúcido guía; después ha caído un tanto en el olvido. Ante la crisis contemporánea, sus escritos son releídos y muchos encuentran en ellos la idea original perdida; otros verán tan solo vestigios de un romanticismo a ultranza. Cualquiera que sea nuestra posición

---

[167] De hecho, John Lloyd Wright comenta que su padre, con respecto a las obras de Viollet-le-Duc, le dijo: "*En ellas encontrarás toda la escolaridad en arquitectura que necesitas*" Ver: Wright, John Lloyd. *My Father Who is on Earth.* p. 136 y s.s.
[168] Rudolph, Paul. *The Six Determinants of Architectural Form.* p. 183-186.

ante John Ruskin, es claro que la modernidad en el diseño solo podrá ser comprendida si se estudia su obra y su innegable influencia.



EL DISEÑO Y LA INDUSTRIA

SIR HENRY COLE Y SU GRUPO

Si bien Henry Cole (1808-1882) no destacó por sus aportaciones en el campo de la teoría del diseño, fue sin duda una de las personas más influyentes en el desarrollo del diseño en Inglaterra durante el siglo XIX, principalmente por su labor en el terreno de la educación y de la difusión del diseño. Si bien no fue una personalidad de propuestas teóricas claras, supo reunir a su alrededor a diversos diseñadores que hicieron importantes aportaciones en este campo. Fue su intensa actividad y éxito en la organización de la Gran Exposición que se realizó en el Crystal Palace en 1851 lo que le llevó a ser nombrado caballero de la corona británica por la reina Victoria.

Por lo que se refiere a su posición en la polémica en torno al diseño en el siglo XIX, Cole se ubica como defensor de la posibilidad de lograr artículos de 'buen gusto', incluso 'artísticos' dentro de las características de la producción industrial, oponiéndose así a las propuestas medievalistas de Pugin y Ruskin. En este sentido podemos afirmar que fue la postura de Cole, en cuanto a la manera de producir objetos, la que prevaleció a lo largo del tiempo. Sin embargo, su obra no ha sido muy difundida y el movimiento Arts and Crafts ha recibido más atención.

Poco sabemos sobre los estudios de Cole; se sabe sin embargo que ingresó al servicio público en el Departamento del Registro Civil y es nombrado subcomisionado en 1833; gracias a su interés por el desarrollo de las máquinas, logró introducir un primer sistema mecanizado para ordenar y conservar los registros a su cargo, lo que le ganó el reconocimiento de sus superiores al originar la llamada reforma del registro civil, que además de agilizar las actividades propias del registro de datos, significó un gran ahorro económico. Animado por este primer éxito intentó también introducir sistemas mecánicos en el servicio postal donde eventualmente (1839) instrumentó el uso de la primera estampilla postal engomada[169] (es reconocido como el inventor de ésta). Gracias a esta destacada labor en el servicio público, empezó a disfrutar de una posición económica

[169] Sparke, Penny. *Design in Context*. p. 61.

relativamente desahogada, que le permitió profundizar en lecturas sobre la cultura medieval, así como estudiar acuarela bajo la dirección de David Cox.

En 1841 publicó un libro de cuentos infantiles titulado *Felix Summerly's Home Treasury,* precisamente bajo el seudónimo de Felix Summerly. Al publicar estas historias fue muy cuidadoso al seleccionar a sus ilustradores[170], lo que le permitió conocer a diversas personalidades de la pintura y del mundo editorial. Siendo empleado del servicio postal, 'inventó' la primera tarjeta de navidad (1845) que fue ilustrada por J.C. Horsley. También participó en la reestructuración administrativa del sistema ferroviario de Inglaterra y su habilidad administrativa lo llevó al Departamento de Comercio. Esta gama de actividades la resumía el mismo Cole hacia 1860 de la siguiente manera:

> *...mi trabajo en hacer más eficiente la exitosa introducción de la estampilla postal; la administración de los ferrocarriles; la aplicación de las bellas artes a los libros infantiles y después a la manufactura, que originó que mis obligaciones fueran llevadas al Departamento de Comercio; la Gran Exhibición de 1851 y sus sucesoras; la reforma de la leyes de patentes; el establecimiento de escuelas de arte y las clases de ciencia en todo el Reino Unido; el Museo de South Kensington; las prácticas en las escuelas públicas como la base para el ejército nacional, la capacitación en música y cocina y la Sociedad de Arte y Salud Pública...*[171]

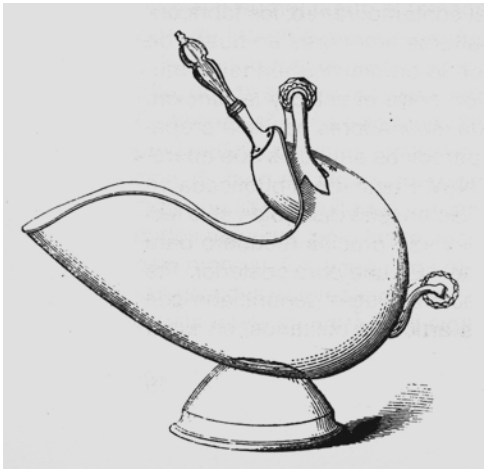
Si bien esta colección de actividades parece ser meramente anecdótica, por un lado, nos muestra la intensa actividad de Cole y por otro nos permite entrever algunas de las características que eventualmente fueron la base de su actividad en el campo del diseño:

- El convencimiento de que las nuevas tecnologías debían ser desarrolladas y empleadas en una diversidad de campos.

[170] Destacan las ilustraciones de Mulready, J.C. Horsley y R. Redgrave, sin embargo también utilizó dibujos de Durero y Holbein.
[171] Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p. 18.

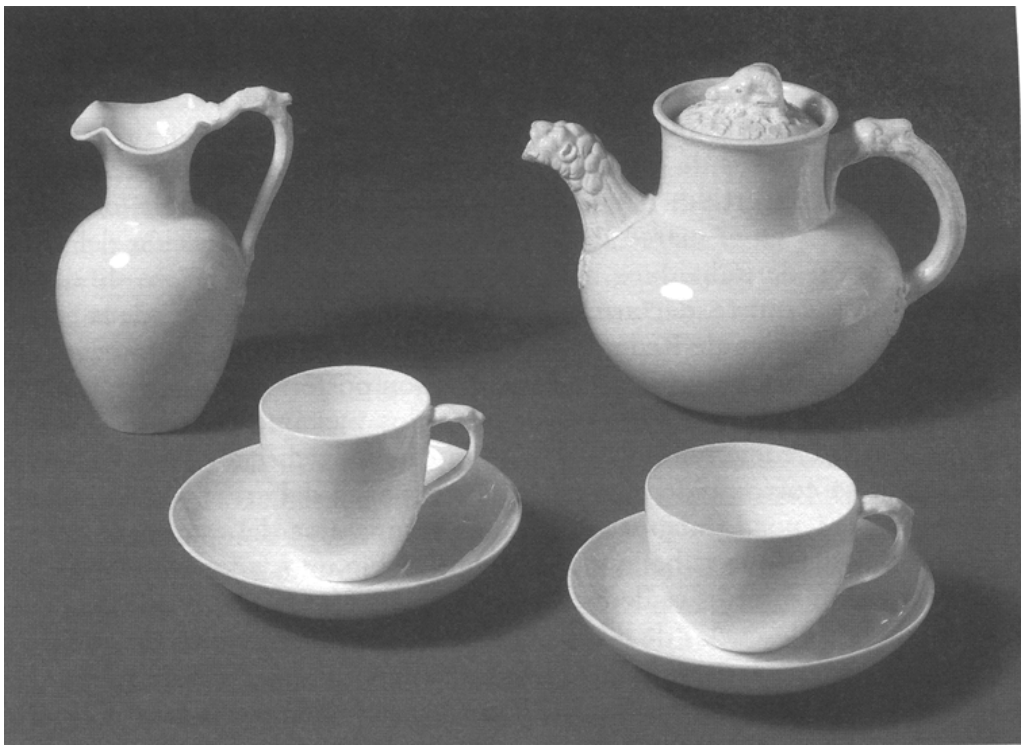
- Preocupación por los aspectos estéticos de los objetos.
- Una decida inclinación hacia los aspectos pragmáticos, en particular los económicos.
- La habilidad de organizar y reunir gente para alcanzar sus propósitos.
- Un acendrado nacionalismo y lealtad a la corona británica.

Estas inquietudes lo llevaron a ser promovido hacia el Departamento de Comercio. Desde este nuevo puesto, Cole tuvo siempre en mente su carrera política y sin duda muchas de las actividades que realizó fuera de sus obligaciones en el servicio público, estaban encaminadas a generar una opinión pública favorable a sus ideas y ambiciones políticas.



Ante la polémica alrededor de la producción industrial, que en un extremo tenía las posiciones de Pugin y Ruskin, decidió defender las propuestas del Comité de 1835, que enfatizaba la necesidad de elevar la calidad 'artística' de los productos de producción masiva, para volverlos más competitivos en el campo de las exportaciones. El hecho de que Cole hiciera suyas muchas de las propuestas de este comité es importante pues introduce en el campo del diseño la preocupación por la competencia comercial; de esta manera, la configuración formal de los diversos artículos de uso cotidiano, además de las preocupaciones tradicionales de funcionalidad, estética y aspectos productivos, empieza a ser vista como un factor importante en el desarrollo económico.

En 1845 logra convencer a la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*[172] de establecer un concurso para premiar *"la producción de un servicio de té y jarras de cerveza para uso cotidiano."*[173]



Bajo su seudónimo de Felix Summerly, obtuvo el segundo lugar en el concurso con el diseño de un juego de té que a la fecha es producido por la misma empresa: Minton & Co.[174] Para el diseño de este juego de té, según el propio Cole, visitó varias veces el Museo Británico para observar *"las piezas griegas de alfarería, que son una autoridad en cuestión de asas."*[175]

Esta actitud de Cole correspondía a su firme creencia de que se aprende observando y sobre todo comparando las características de diversos diseños entre sí.

[172] Actualmente ésta Sociedad es la *Royal Society of Arts* y continúa realizando algunos concursos para promover el diseño industrial, entre otras actividades.
[173] Ver Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p.359.
[174] Giedion, S. *La mecanización toma el mando.* p. 359.
[175] Collins, Michael. *Towards Post-Modernism.* p.14.

Con el objeto de demostrar la posibilidad real de generar diseños con alto contenido estético dentro de la producción industrial, funda en 1847 la empresa *Summerly Art Manufactures* [176] que funcionaba por comisión: Cole se encargaba de convencer a algún fabricante que estuviera decidido a invertir en un nuevo diseño y después buscaba a algún diseñador capaz de llevar a cabo tal diseño. De esta manera logró que productores tan importantes[177] como Wedgwood Potteries (cerámica), Coalbrookdale Company (diversos artículos en metal), Hollands (ebanistería), J. Rudgers (cuchillería) y Christie's (vidrio), invirtieran en nuevos diseños. Entre los diseñadores destacan Mulready, Cope, Horsley, R. Redgrave, D. Maclise y J. Bell, quienes posteriormente formarían parte del llamado Círculo de Cole.

Desde entonces, el término '*Art Manufactures'* fue utilizado comúnmente para designar aquellos artículos de producción industrial que alcanzaban un nivel aceptable en su calidad visual. En palabras de Cole: *"Originé el término "*Art Manufactures*", con el significado de Bellas Artes o Belleza aplicadas a la producción mecánica."*[178] De hecho, con esta empresa, Cole ponía en práctica una de las recomendaciones del Comité de 1835 en cuanto a establecer lazos de cooperación entre artistas y productores. Entre los objetivos de *Summerly Art Manufactures* estaba buscar:

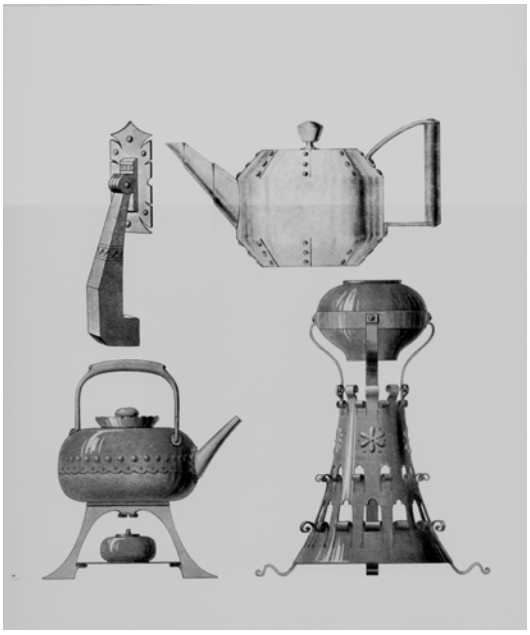
> *Una alianza entre arte y fabricantes que promovería el buen gusto en el público* [al] *revivir la buena práctica antigua de relacionar el mejor arte con los objetos familiares en uso diario. Al hacer esto,* Art Manufactures *buscará producir en cada artículo una utilidad superior, lo que no significa sacrificar el ornamento... decorar cada artículo con los detalles*

[176] Con este nombre era conocida popularmente esta empresa, pero su nombre oficial era: *Art Manufactures. Reunidas por Felix Summerly, para buscar la unión de las Bellas Artes con la Manufactura.*

[177] La importancia de este hecho radica principalmente en que Cole va contra lo establecido en estas compañías, las que preferían contratar a diseñadores franceses, por considerar que en ese país el desarrollo del "Buen Gusto" era mayor. Entre los franceses que diseñaban para estas empresas destacan: Antoine Vechte, Léonard Morel-Ladeuil, Léon Arnoux, Emile Jeamest y Ernest Carrier-Belleuse.

[178] Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. p. 359.

apropiados que se relacionen con su uso y obtener estos detalles tan directamente como sea posible de la naturaleza. Estos principios [...] posiblemente contienen los gérmenes de un estilo que Inglaterra en el siglo XIX puede llamar propios.[179]



En esta idea, Cole sintetizaba en realidad muchas de las aspiraciones compartidas por los diseñadores de Inglaterra en el siglo XIX: cierta nostalgia por las "buenas prácticas" de antes, la naturaleza como fuente de inspiración en el ornamento, la importancia del uso y de que la ornamentación fuera coherente con él, así como el surgimiento de un estilo con identidad propia -nacional- y de la importancia de llevar estas características a los objetos cotidianos. Podemos afirmar que la diferencia entre Cole y sus detractores no estaba a nivel de objetivos, sino en la estrategia para alcanzarlos.

De hecho, tal parece que Cole requería de una cierta justificación histórica para avalar el inicio de las *Summerly Art Manufactures*, por lo que desde las primeras líneas de un documento publicitario para esta empresa se hace referencia al hecho de que diversos artistas se ocuparon del diseño de diversos objetos utilitarios:

> *Francesco Francia fue joyero tanto como pintor. Existen diseños de cuchillería atribuidos a Rafael. Leonardo da Vinci inventó collares. En la Galería del Palacio de Buckingham existe una pintura por Teniers que serviría para ornamentar un hapsicordio y en la Galería Nacional hay otra de Nicolo Poussin para un propósito similar. Holbein diseñó broches y saleros. El mismo Alberto Durero esculpió ornamentaciones de todo tipo. En Windsor existen trabajos de herrería por Quintin*

[179] Collins, Michael. *Towards Post-Modernism.* p. 19.

> *Matsys. Beato Angelico y una gran cantidad de grandes aristas decoraron libros. De hecho, fueron pocos los grandes artistas desde el medioevo que no intentaran explorar el campo de la decoración y el diseño de objetos cotidianos.*[180]

Por otro lado, puesto que el Círculo de Cole estaba dedicado al mejoramiento de los estándares de la industria, difícilmente podían cuestionar la base de la sociedad inglesa del siglo XIX, puesto que su enfoque, eminentemente pragmático, dejaba de lado las cuestiones morales del diseño. Asimismo, resulta evidente que, al buscar una relación con el medio manufacturero, Cole no podía cuestionar tampoco los problemas éticos que se generaban con el gran desarrollo de la burguesía capitalista. Al aceptar Cole y su grupo, sin reservas, la producción por medio de máquinas, fueron incapaces de observar toda la gama de problemas sin precedente que ésta implicaba. Al concentrarse tan solo en mejorar las cualidades estéticas de los diseños, sin llegar a profundizar en los aspectos sociales y éticos que estaban siendo radicalmente cambiados por la revolución industrial, Cole y su grupo fueron incapaces de ligarse plenamente a la sociedad y su compleja problemática.

A pesar de no considerar la totalidad de las implicaciones sociales de la producción de objetos, Cole logró un aceptable éxito con su empresa, por lo que decidió iniciar las *Felix Summerly Series*, que eran exposiciones anuales en las que reunía los mejores ejemplos, no solo de los diseños que surgían de su empresa sino también de cualquier objeto producido industrialmente que destacara por sus cualidades de uso y estéticas. Como muchos otros proyectos de Cole, las exposiciones anuales fueron abandonadas cuando ya habían cumplido su objetivo. En el caso de las *Felix Summerly Series*, el objetivo era demostrar a los productores que sí era posible unir el arte y la máquina, lo que Cole consideró haber alcanzado en pocos años, por lo que hacia 1850 decidió interrumpir las pequeñas exposiciones anuales, para iniciar la gran empresa de la Gran Exposición de 1851. Otro criterio que llevó

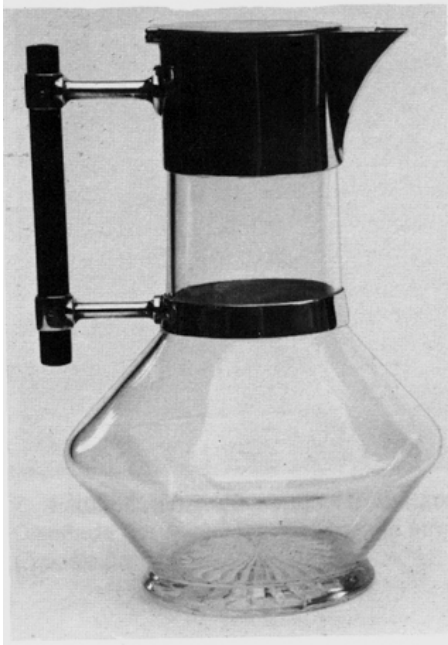
[180] Citado en: Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860.*

a Cole a suspender las *Summerly Series,* fue el convencimiento de que era necesario llegar al gran público consumidor, para 'educar su gusto', pues no era posible cambiar los criterios de los fabricantes, si los consumidores continuaban exigiendo los mismos productos mal diseñados. Así en 1849 funda el *Journal of Design and Manufacture*, que se convirtió en el vehículo para promover la campaña por una reforma del diseño, que Cole había decido iniciar.[181]

Los objetivos de Cole al fundar el *Journal* eran varios:

- Continuar con la educación de los productores, para que puedan emplear diseñadores "con una buena educación visual".
- Educar al consumidor, para que pueda distinguir entre el buen y el mal diseño.
- Generar una conciencia pública, que a su vez permita ejercer una cierta presión sobre el gobierno para iniciar reformas en el campo de la educación de los diseñadores.
- Propugnar por el establecimiento de principios básicos, que permitan generar un estilo nacional en la producción industrial, pues este sería un elemento importante en las exportaciones.

[181] Al igual que otros de los proyectos de Cole, el *Journal* tuvo una vida relativamente corta. Su publicación se detuvo en 1852, momento en que su fundador había alcanzado sus objetivos políticos.



• Generar conciencia sobre la necesidad de reformar las leyes de patentes, para que se incluyeran los objetos de uso cotidiano y no solo los inventos de procesos o de máquinas.

De esta manera, Cole y su círculo iniciaron la publicación. Pronto lograron que se les unieran tres personas que tuvieron una gran influencia: Owen Jones, Matthew Digby Wyatt y Gottfried Semper.

En una de sus primeras editoriales, el *Journal* hacía notar que:

> *El diseño tiene una relación doble, en primer lugar, tiene una estricta referencia con la utilidad de la cosa diseñada y en segundo lugar con el embellecimiento u ornamentación de la utilidad. Sin embargo, la palabra diseño para la mayoría se ha identificado más bien con el aspecto secundario que con su significado total. De esta manera se ha confundido lo que en sí mismo es una adición, con aquello que es lo esencial. De aquí han surgido muchos de los grandes errores en el gusto que podemos observar en el trabajo de los diseñadores modernos.*[182]

Esta posición dio origen a las llamadas artes aplicadas. Es evidente que el círculo de Cole presentaba similitudes con muchos de los conceptos manejados por otros de sus contemporáneos como Ruskin o Pugin. Incluso en diversas ocasiones reconocieron que mucho debían a las ideas de este último. Sin embargo, la gran diferencia estaba en el aspecto tecnológico, puesto que Cole defendía a ultranza el uso de medios mecánicos:

> *La cúspide de la belleza en el diseño solo se obtiene cuando el sistema de ornamentación se conduce de acuerdo con la teoría de la*

[182] Citado en Heskett, John. *Industrial Design*. p. 20.

> *producción -cuando de hecho la condición física de los materiales y los procesos económicos de manufactura limitan y dictan los límites dentro de los cuales se puede mostrar la imaginación del diseñador.*[183]

En esta publicación se empezaron a plantear algunos de los principios de diseño que posteriormente regirían a las escuelas de diseño bajo la dirección de Cole. Estos principios fueron esbozados por varios de los miembros del 'Círculo' así, por ejemplo, Richard Redgrave[184] proponía como uno de los principios fundamentales del diseño era el uso de formas simples:

> *Donde el uso es de primordial importancia, el ornamento excesivo es repudiado y si la adecuación al propósito es el fin que se busca, una noble simplicidad es el resultado.*[185]

En el mismo sentido Cole afirmaba: *"Producid en cada artículo una utilidad superior, seleccionad formas puras."*[186] Las referencias a la importancia de la función en el diseño, son constantes en la publicación de Cole y su círculo:

> *La primera consideración del diseñador debe ser la perfecta adaptación para el uso que se pretende... cada objeto, para ofrecer placer perfecto debe estar adecuado a su propósito y ser verdadero en su construcción.*[187]

De una manera muy clara, Redgrave opinó sobre la utilidad:

> *Que no se me interprete erróneamente; no me refiero a ese sentido común y obvio de la utilidad, mediante el cual sabemos que una alfombra sirve para cubrir un suelo y un vaso para contener un líquido ... el cual, si bien requiere más estudios y pensamiento para llegar él, es no menos real y puede ahorrarnos muchos errores, tanto en la elección como en gusto. Una alfombra, si bien cubre el suelo, es también el*

---

183 Heskett, John. *Industrial Design*. p. 21

184 No está de más mencionar que Redgrave actuaba como el editor principal del *Journal*.

185 Citado en Sparke, Penny. *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century.* p. 39.

186 Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. p. 360.

187 Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. p. 10. Es interesante observar como el aspecto de verdad u honestidad con respecto a la construcción es un eco de las propuestas de Ruskin.

terreno sobre el que se alzará todo el mobiliario y los diversos objetos en el apartamento; por lo tanto, debería ser tratado como una superficie plana...[188]

Otro principio, éste con relación a la naturaleza como fuente de inspiración, era el de observar detenidamente el motivo que se seleccionaba como tema en la decoración y a partir de la copia del natural, iniciar un proceso de abstracción: "[el ornamento]*... debe ser más bien una abstracción que una imitación"*[189]



A partir de esta idea, Owen Jones desarrolló posteriormente sus principios sobre el uso de la geometría en el diseño. Sus primeras ideas sobre este tema las publicó en el *Journal*:

Toda ornamentación debe estar basada sobre una construcción geométrica. En la decoración de superficies todas las líneas deben fluir desde un tronco común. Cualquier ornamentación, no importa cuán distante, debe ser trazada a su rama y de ahí a su raíz.[190]

Al comentarse en esta publicación un diseño textil de Owen Jones, Cole enunció algunos de los principios de diseño que todos los miembros del Círculo de Cole abrazarían:

El diseño es como debe ser, de un perfecto carácter plano no elaborado. Segundo, las superficies y las líneas están igualmente distribuidas, como para producir a cierta distancia una apariencia de equilibrio. Tercero, los colores (negro y un púrpura obscuro sobre

[188] Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. p. 367. En esta cita es explícita la crítica a la moda entre los diseñadores y fabricantes de tapetes (engolosinados con las posibilidades que las nuevas tecnologías les ofrecían) que producían alfombras con relieves sumamente altos en sus motivos decorativos, lo que generaba que los muebles no pudieran colocarse sobre ellas y que las personas se tropezaran con los altos relieves.
[189] Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. p. 72.
[190] Sparke, Penny. *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*. p. 41.

> *blanco) producen un tinte neutro. Y por último es bastante poco pretencioso, como debe ser una funda de tapizados más elegantes. Las líneas y las formas cuando son examinadas de cerca, tienen mucha gracia.*[191]

El *Journal* también sirvió de palestra a quienes empezaban a destacar como teóricos en el campo del diseño. Sin duda, Gottfried Semper fue una de las mentes más claras en aspectos teóricos en el círculo de Cole.[192] Llegó a Inglaterra como refugiado político y no solo participó en el *Journal*, sino que escribió varios libros dentro de los que destacan *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos del arte de la construcción), publicado en 1851 (y que posteriormente tendría gran influencia en la formación del *Deutsche Werkbund* en Alemania) y *Der Stil den Technischen und Tektonischen Künsten* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas) cuyo primer volumen fue publicado en 1860 y el segundo volumen en 1863. En las páginas del *Journal*, Semper, adelantándose a su época, escribió:

> *Algunos sectores, en especial de la maquinaria, al considerar segura e indudable su preeminencia, se han limitado a mostrarse sencillos y carentes de pretensión. La única belleza buscada es la que el rigor de la ciencia mecánica para el mundo puede aportar... se crea un estilo de arte a la vez nacional y grandioso.*[193]

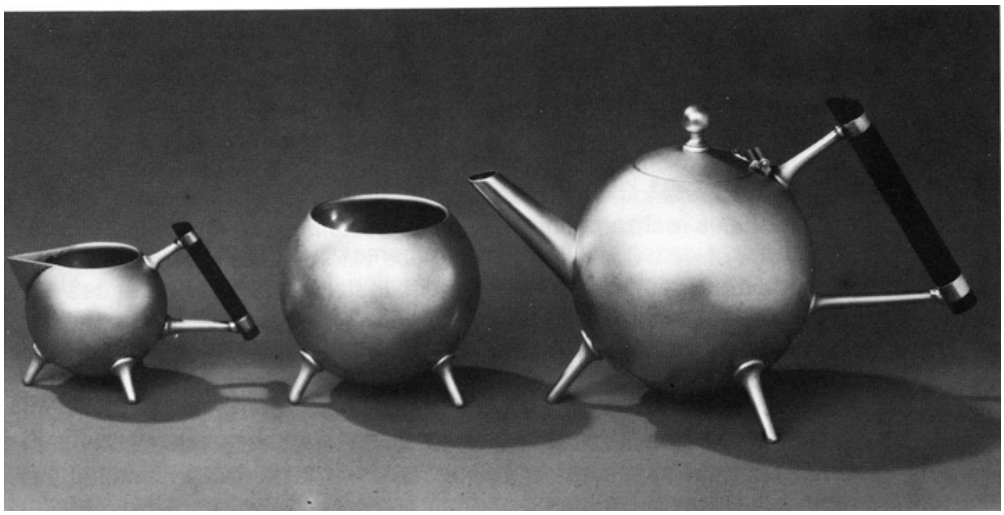
Como es de esperarse, en el círculo de Cole, los aspectos técnico-constructivos ocupaban un lugar prominente: *"La construcción es decorada; la decoración nunca tiene un propósito constructivo."*[194] Otro de los propósitos de esta publicación era el educar el gusto de los consumidores:

> *Si el público no es capaz de apreciar la excelencia, con seguridad no podemos pedir al producto que haga un sacrificio para alcanzarla* [por

---

[191] Ver Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. p. 44.
[192] Cole llegó a afirmar sobre Semper que "*tanto en arquitectura como en decoración general,* [sus conocimientos] *son profundos y su gusto excelente."*
[193] Giedion, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. p. 359. Esta idea de Semper fue publicada originalmente en el diario *The Times*, lo que nos da una idea de que Cole y su Círculo no solo se limitaban al *Journal* para difundir sus ideas.
[194] Jervis, Simon. *Art & Design in Europe and America. 1800-1900.* p. 11.

lo que el *Journal* pretende] *analizar especímenes selectos de manufacturas decorativas de éxito, consideradas con referencia al uso que de ellas haga el consumidor.*[195]



Por supuesto, esta educación del consumidor, para ser eficaz, requería de un análisis crítico de la actividad de los productores, quienes según R. Redgrave, *"Los industriales consideran que un gusto puro y perfecto es antagónico con el comercio y resumen sus opiniones en el axioma Lo mejor es lo que mejor se vende."*[196]

El *Journal* cumplió eficazmente con sus propósitos. En 1849, después de que el príncipe consorte Alberto realizó una visita a la exposición industrial de París, Cole hábilmente le hizo ver la importancia que tendría realizar una exposición sobre 'Arte, gusto y maquinaria' en Londres. Para esto se apoyó en numerosos artículos del *Journal,* que fueron presentados al príncipe Alberto. Al madurar el proyecto, se decidió que la exhibición fuera la primera verdaderamente internacional en el mundo, se invitarían expositores no solo de Europa, sino también de países como la India, China, Tailandia, Japón y los Estados Unidos. En palabras del príncipe

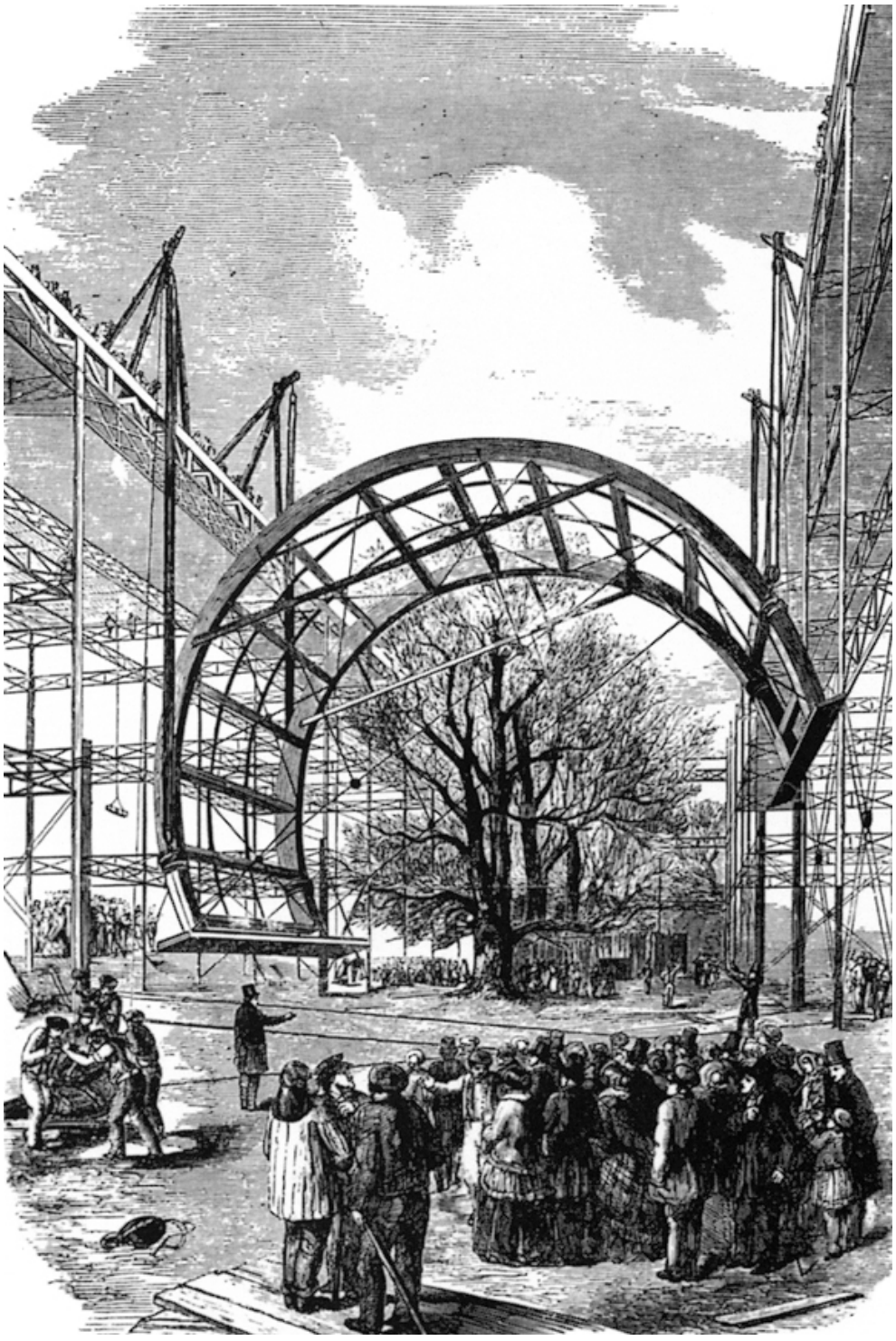
[195] Heskett, John. *Industrial Design*. p. 23. El *Journal* también trató ampliamente el tema de la educación infantil en relación al arte y el diseño, siendo así un claro antecedente a las preocupaciones similares de Gropius en la Bauhaus.
[196] Giedion, S. *La mecanización toma el mando.* p. 370.

Alberto, la Exposición debía ser *"Una auténtica demostración del nivel de desarrollo al que la totalidad de la humanidad ha llegado."*[197]

Para tal fin se nombró a Henry Cole director del comité organizador, que se completaba con el ingeniero Robert Stephenson, el constructor Matthew Digby Wyatt[198], el pintor Owen Jones y el ilustrador y diseñador Richard Redgrave. Todos ellos miembros del Círculo de Cole.

[197] Sparke, Penny. *Design in Context*. p. 63

[198] Digby Wyatt fue el encargado de supervisar la publicación *The Industrial Arts of the Nineteenth Century. Illustrations of the Choicest Specimens of the Exhibition of 1851*, en dos volúmenes.



Se convocó a un concurso para el diseño del edificio que albergaría la exposición, sin embargo, los miembros del comité organizador consideraron que ninguna de las propuestas presentadas reflejaba el espíritu verdaderamente internacional y pletórico de progreso que se pretendía dar a la exposición. Por este motivo decidieron encargar el proyecto directamente a Joseph Paxton[199], quien disponía de menos de diez meses para construir la obra. Para poder construir la sede en tan poco tiempo se recurrió a la tecnología del acero y del vidrio, dando por resultado un edificio que fue conocido como el Crystal Palace. El 1 de mayo de 1851, la reina Victoria y su esposo el príncipe Alberto, inauguraron en Londres la Gran Exposición de la Industria de Todas las Naciones.

Es interesante detenernos brevemente en un par de párrafos del discurso que el príncipe Alberto pronunció durante la inauguración, pues reflejan claramente el espíritu de la época y por tanto el marco político y económico en el que se movía Cole:

> *… vivimos en un período de la más maravillosa transición, que rápidamente tiende hacia el gran final al que toda la historia apunta: la realización de la unidad del género humano. No una unidad que rompe con los límites y nivela las características peculiares de las diversas naciones de la tierra, sino más bien una unidad que es el resultado y producto de esas calidades nacionales y antagónicas…Las distancias que separaban a las diferentes naciones se desvanecen rápidamente ante los logros de las invenciones modernas y podemos atravesarlas con increíble facilidad… el pensamiento es comunicado con la rapidez, incluso con el poder de un relámpago. Por otro lado, el gran principio de la división del trabajo, que puede ser considerado como la fuerza que mueve a la civilización, se extiende hacia todas las ramas de la ciencia, la industria y el arte.*
>
> *Los productos de todos los rincones del mundo están a nuestro alcance y tan sólo tenemos que elegir cuál es el mejor y más económico para*

[199] Paxton era hijo de un jardinero y así aprendió el oficio que le permitió contratarse como jefe de jardinería del 6o. Duque de Davonshire. Se invitó a Paxton por su experiencia en el manejo de construcciones modulares de acero (si bien su experiencia la tenía en invernaderos), lo que le permitió ser el único en comprometerse en construir la sede de la exposición en tan corto plazo. Un dato curioso es que el gobierno inglés le encargó la construcción del pabellón inglés para la exposición de Nueva York en 1853 y Paxton llevó a cabo un proyecto en estilo neogótico, rechazando lo logrado en Londres en 1851. Fue nombrado caballero del reino por su labor en la Exposición de 1851 y posteriormente llegó a ser miembro del parlamento británico.

nuestros propósitos, así, los poderes de la producción están implícitos en el estímulo de la competencia y del capital.

Caballeros, la exhibición de 1851 nos dará una verdadera prueba y una imagen vívida del grado de desarrollo al que la totalidad del género humano ha llegado en esta gran tarea y será un punto de partida desde el cual, todas las naciones podrán dirigir sus futuros esfuerzos.[200]



La exposición fue un éxito en todos los campos. Durante los 141 días que permaneció abierta atrajo a más de 6 millones de visitantes.[201] Por primera vez en la historia, los visitantes a una exposición de esta naturaleza podían comparar los avances tecnológicos de la industria inglesa con la belleza de los tapices de seda o la cestería artesanal de China[202] así como comparar el verdadero desarrollo industrial en relación a otros países europeos y sobre todo ante los Estados Unidos, hasta ese momento una incógnita para Europa, respecto a su avance tecnológico.

La exposición no sólo se concentró en los objetos mostrados dentro de los pabellones, pues alrededor de ella se desarrollaron diversas actividades. Un

---

[200] Página de Internet: *Record keeper Henry Cole, Queen Victoria´s husband Prince Albert, and the Duke of Devonshire´s gardener, Joseph Paxton*. http://www.cyberstation.net/hf/cp/cap.html. Consultada el 30 de agosto de 2000.

[201] Ver Trager, James. *The People's Chronology*. Algunos datos interesantes sobre el edificio son: el diseño se basó en un proyecto anterior de Paxton (el conservatorio de música en Chatsworth); requirió de 2,000 hombres para su construcción; consumió una tercera parte de la producción total de vidrio de Inglaterra en ese año; el área que cubría equivale a cuatro veces la plaza de San Pedro en Roma; media 555 m. de largo; para su construcción se utilizó un solo módulo de 7.30 m; hasta la fecha es la estructura metálica con muros de vidrio más grande que se haya construido.

[202] Esta posibilidad de 'aprender observando y comparando' era una de las ideas fundamentales de Cole en cuanto a la educación del gusto de la población.

ejemplo de esto fue la vivienda diseñada por Henry Roberts, con el apoyo del príncipe Alberto, proyectada con el convencimiento de que un mejor ambiente en el hogar daría más dignidad al obrero. Se construyeron dos casas, con pequeñas variantes, que incluían adelantos notables para la época, como un medio baño y un baño completo, instalación sanitaria, bien ventiladas y sobre todo, recámaras separadas para los niños. Estas casas de dos pisos sirvieron como base a diferentes proyectos de vivienda obrera en Europa y Estados Unidos.

Dentro de la sede de la exposición, uno de los pabellones más visitados y que ganó todo tipo de alabanzas fue el salón medieval, diseñado por Pugin, quien consideró, al igual que Ruskin, que el edificio llamado Crystal Palace, parecía más bien un invernadero.[203] No fueron ellos los únicos en criticar el edificio, sin embargo, hacia el final de la exposición el balance general era de aprobación al concepto y a la decoración realizada por Owen Jones:[204]

> *Puede considerarse como inaugurado un nuevo estilo de arquitectura, tan extraordinario como cualquiera de sus predecesores ... la conjunción de hierro y cristal ha logrado dar un carácter marcado y distintivo a la futura práctica de la arquitectura...*[205]

Por lo que se refiere al impacto de la Gran Exposición en el campo del diseño, Pevsner[206] considera que con este acontecimiento se marca el inicio del diseño moderno. Tal vez esta afirmación sea un poco exagerada, sin embargo, es indudable que la polémica desatada por la exposición logró que el diseño dejara

---

[203] Joseph Paxton se acercó a Pugin y le pidió su opinión sobre el diseño que había realizado, a lo que Pugin respondió: *"Usted continúe construyendo invernaderos, que yo continuaré construyendo iglesias y catedrales"*. Ruskin, por su parte consideró que el edificio era sobresaliente por ser *"el invernadero más grande que cualquier invernadero construido antes"*. (Ver Collins, Michael. *Towards Post-Modernism.* p. 15-16). Para muchos el edificio en sí mismo era una incógnita: *"Se ha vuelto difícil decidir dónde comienza la arquitectura y dónde termina la ingeniería civil."* (Ver Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno*. p. 94-95)

[204] Este balance positivo fue el que permitió que al término de la exposición el edificio fuera desarmado y reinstalado en 1854 en Sydenham, cerca de Londres.

[205] Ver Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. p. 95.

[206] Ver Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno.* p.p. 39-41.

de ser la preocupación de algunos cuantos, para convertirse en uno de los aspectos comunes en la cultura inglesa de la segunda mitad del siglo XIX.



En esta polémica, la prensa jugó un papel importante, pues fue el medio para lograr que la población en general se preocupara por aspectos relativos al diseño. Sin duda haciendo eco a las consideraciones de los miembros del Círculo de Cole, en la prensa se manejaron fuertes críticas a los objetos expuestos, en especial a los de producción inglesa:

> *La ausencia de todo principio fijo en el diseño es evidente en la exposición ... nos parece que los productores en toda Europa están desmoralizados ... la transgresión sistemática de cada principio de diseño es un abuso del moderno progreso científico. El hombre se ha convertido en un sirviente de la máquina...*[207]

El mismo Cole se expresaba de manera muy similar:

> *No hay acuerdo sobre los principios del gusto. Todos seleccionan su propio estilo de arte ... algunos se refugian en la 'pureza' de lo griego otros creen en Pugin, otros se inclinan hacia las imitaciones de los modernos alemanes...*[208]

[207] No deja de ser interesante el énfasis en aspectos morales. En esta frase, no se refiere a falta de ánimo, sino a una condición precisa de falta de valores rectores. El artículo se publicó originalmente en *The Times*. Ver Giedion, S. *La mecanización toma el mando.* p. 362.
[208] Sparke, Penny. *Design in Context*. Chatwell Books. Nueva Jersey. 1987. p. 62.



En general los miembros del Círculo de Cole también coincidieron en señalar los bajos niveles de diseño observables en la producción industrial, así, por ejemplo, Richard Redgrave opinó:

> *...No hay duda de que la mitad del ornamento en la Gran Exhibición y por consecuencia el trabajo que eso implica, son excesivos... un desperdicio.*[209]

Owen Jones sintetizaría la situación en la siguiente frase:

> *No tenemos principios rectores en el diseño ornamental...el gusto de los productores no está educado... no hay unidad; el arquitecto, el tapicero, el impresor de papel tapiz y el ceramista, cada uno de ellos sigue su propio curso; cada uno lleva a cabo una lucha que no rinde frutos, cada uno produce una novedad en el arte sin belleza, o belleza sin inteligencia.*[210]

Por supuesto hubo quienes veían en el caos formal una degradación social, convirtiéndose en antecedentes a las preocupaciones de William Morris:

> *Una filosofía del confort desarrollada por la plutocracia y adoptada por las clases medias, reemplazó el gusto educado. El confort era respetable y al igual que el ornamento, había llegado a ser un fin en sí mismo.*[211]

Para el catálogo oficial de la exposición se convocó a un concurso para el mejor ensayo sobre la exposición. El ganador del concurso fue R. N. Wornum, con un trabajo titulado *"La exhibición como un ensayo sobre el gusto"*. Fue el comité

---

[209] Collins, Michael. *Towards Post-Modernism.* p. 15.
[210] Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. p. 10. También ver Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement.* p. 20
[211] Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement.* p. 63

organizador el encargado de seleccionar este ensayo, por lo que podemos suponer que en cierta medida refleja algunas de las opiniones de Cole y su círculo:

> *Es evidente que el gusto debe ser un agente de gran importancia en toda acción competitiva que incluya al diseño ornamental cuando los medios o métodos de producción se encuentran igualmente avanzados. Pero incluso donde sean diferentes, las oportunidades se inclinan sin duda en favor del gusto por sobre la función mecánica, siempre que el bajo costo no sea el objetivo principal ... El ornamento es esencialmente territorio para el ojo: lo que requerimos son apariencias hermosas, no ideas recónditas en los trabajos de Arte Ornamental.*[212]

Con respecto a la posición de Inglaterra en el contexto de la Exhibición, unos párrafos más adelante, Wornum indica que:

> *Por lo general en bienes de consumo, especialmente en rejas de herrería, Inglaterra no tiene competidores y parece que la exhibición indica esfuerzos que van más allá de lo común en esta rama de la manufactura que en cualquier otra; algunos de los especímenes indican un gran avance en la apreciación del gusto y son una evidencia certera de que rápidamente están influyendo a los tipos más ordinarios de rejas de herrería, que son los de demanda habitual.*[213]

Es importante observar como en estos comentarios, indudablemente manipulados o al menos de acuerdo con el pensamiento de Cole, las palabras “competitividad”, “precio” y “gusto”, se entretejen para dar coherencia a un discurso más amplio en el que ideas como competencia internacional, costos de producción, tasa de ganancias, la relación entre mercado y consumo, son las más amplias preocupaciones que le permitirán a Cole insertar la necesidad de una educación

[212] Wornum, R. N., *The Exhibition as en Essay in Taste*. The Illustrated Catalogue of The Great Exhibition of The Industry of All Nations. 1969.
[213] Wornum, R. N., *The Exhibition as an Essay in Taste*.

basada en algún conjunto claro de principios que a su vez, como es de esperarse, tienen su raíz en la ideología de la clase dominante.

Al final de la Gran Exposición eran claras tres vertientes principales:

- **La medievalista.** La exposición sirvió de tribuna para que aquellos que rechazaban la industrialización y buscaban en el estilo gótico y la producción artesanal el camino para resolver la crisis artística y moral de la sociedad.
- **La industrialista.** Aquellos que creían que el avance de la tecnología no podía ni debía ser detenido vieron en la exposición la necesidad de profundizar en la educación tanto de fabricantes, como de los diseñadores y de los consumidores. Este grupo se centró en este aspecto, olvidándose de las implicaciones sociales y éticas. Podemos afirmar que su principal preocupación era que, por medio de esa educación, la industria inglesa ganará una posición destacada en el comercio internacional.
- **La visión norteamericana**. El país que al final de la exposición ganó el reconocimiento de los asistentes venía del otro lado del Atlántico. Los Estados Unidos aportaron una visión fresca, no carente de problemas, pero que obligó a que muchos se replantearan los principios del diseño. En palabras de Cole:

> *Me aventuro a preguntar si nuestros primos americanos, con sus cosechadoras mecánicas y otras máquinas adaptadas a nuestros deseos y períodos de infancia de la sociedad, no serán los siguientes en enseñarnos lecciones valiosas.*[214]

La polémica desatada al comparar estas tres vertientes logró trascender los círculos intelectuales y gracias a la amplia difusión y discusión de estos problemas, Cole obtuvo otro triunfo, pues con las enormes ganancias[215] de la Gran Exhibición (que sorprendieron al mismo Cole), convenció a la corona británica de la necesidad de fundar un museo que fuera el primer paso para salir del caos en que se

[214] Ver Pulos, Arthur. *American Design Ethic*. p. 110-116.
[215] Durante los 141 días que permaneció abierta la exhibición del Crystal Palace, que contó con 114 pabellones de expositores, fue visitada por poco más de 6 millones de personas.

encontraba el campo del diseño, *"Un museo donde se aprenda observando y comparando ... los principios básicos de la antigüedad nos pertenecen, no los resultados."*[216]

Inició esta nueva labor con pasión, apoyándose en las opiniones y asesorías de sus amigos más cercanos, como Owen, Redgrave y Semper. El príncipe Alberto, se entusiasmó con la idea y siguió muy de cerca la labor de Cole, incluso nombró a Pugin coordinador general,[217] en un rango idéntico al de Cole. Con este nombramiento, el príncipe Alberto buscaba balancear la presencia de aquellos que apoyaban el desarrollo de la industrialización, con la del más destacado diseñador e impulsor del gótico y el trabajo artesanal en ese momento.[218] Así, en 1853 se inauguró el *Museum of Manufactures* en South Kensington.[219] Los primeros objetos para el Museo de South Kensington fueron comprados directamente de la Gran Exposición. Actualmente este museo es conocido como el *Victoria and Albert Museum*, el primero del mundo en reunir piezas de uso cotidiano.[220]

Paralelamente a la organización del Museo de South Kensington, Cole se dedicó a la instrumentación de su proyecto más preciado: el sistema educativo del diseño. Con base en la buena fama que la Gran Exposición les dio,[221] Cole y su Círculo decidieron trabajar sobre los aspectos educativos del diseño. Este aspecto era central en la polémica, pues aquellos a quienes hemos llamado medievalistas,

---

[216] Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. p. 12.

[217] Pugin murió poco después de este nombramiento. Sin duda su salud estaba sumamente quebrantada, situación que empeoró al saber que Cole había adquirido -sin consultarle- una pieza de estilo neoclásico, que a Pugin le parecía ser un estilo particularmente repugnante. Fue tal su enojo que cayó en cama y a los pocos días murió.

[218] Esta necesidad de balancear visiones, a pesar de que fueran contradictorias -necesidad de origen eminentemente político- llevaron a que Cole, años más tarde, encargara a William Morris el diseño del llamado Salón Verde para el Museo de South Kensington. Para esta obra, Morris diseñó la totalidad de los elementos presentes, desde el papel tapiz, hasta los vitrales, pasando por el mobiliario y los accesorios.

[219] El museo inició sus labores con gran éxito. Durante los primeros seis meses desde su inauguración, atrajo un promedio de 800 visitantes diarios, en su mayoría obreros deseosos de obtener ideas útiles para el diseño de las piezas que producían.

[220] El segundo museo de esta naturaleza fue el Museo Austríaco de Arte e Industria, inaugurado en 1864 y tomó como modelo el inglés.

[221] La mayoría de los miembros del Círculo de Cole obtuvieron plazas dentro de la estructura gubernamental, así, por ejemplo, Richard Redgrave fue nombrado Inspector General de Arte para la Corona.

consideraban que la educación del diseñador debía llevarse a cabo dentro de los cánones gremiales, es decir que los talleres aceptaran aprendices, que con el paso del tiempo se convirtieran en maestros dentro de un oficio, puesto que "el arte no puede ser enseñado". Para Cole esto no era suficiente y se dispuso a reordenar el sistema educativo del diseño en Inglaterra.

Al fin de la Exposición del Crystal Palace, Inglaterra contaba con 21 escuelas dedicadas al diseño. Este sistema educativo se formó en 1837, a partir de las preocupaciones de varios industriales. En 1832, Robert Peel, destacado miembro del Parlamento decía:

> *De todos es sabido que nuestros productos manufacturados, merced a los procesos de mecanización, son superiores a cualquier competencia extranjera; pero en su diseño ornamental, que es de capital importancia para la aceptabilidad del producto industrial por parte del consumidor, no son desgraciadamente tan afortunados.*[222]

En el mismo año, durante la inauguración de la Galería Nacional de Arte, el mismo Peel enfatizó que:

> *...ya en el siglo XVIII, el verdadero árbitro del gusto no era el diseñador o el fabricante, sino el vendedor [por lo que es necesario] introducir un claro sentido del diseño en el fabricante y elevar el gusto del consumidor.*[223]

Estas preocupaciones, de carácter fundamentalmente mercadológico, se unieron con las de índole moral y religiosa de Pugin sobre la decadencia moral de la sociedad y desembocaron en la formación de un comité especial dentro del parlamento británico cuyos objetivos eran examinar: *"...los mejores medios para difundir el conocimiento de las artes y principios del diseño entre la población en general y los manufactureros."*[224]

---

[222] Citado en: Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 82.
[223] Sparke, Penny. *Design in Context*. p. 61.
[224] Citado en Pulos, Arthur. *American Design Ethic*. p. 80.

Este comité[225] llevó a cabo diversos estudios y llamó a algunos obreros y a destacados productores para que expresaran sus opiniones. Todos ellos, desde distintas perspectivas concluían en la necesidad de formar escuelas para apoyar el desarrollo del diseño. Vale la pena mencionar algunos de los comentarios vertidos durante estas consultas.[226] Un obrero expresó lo siguiente:

> *... los trabajadores en las manufacturas tenemos pocas oportunidades en la vida para poder conocer en lo general las diversas proporciones de la forma humana, de los animales, de la arquitectura y especialmente de la botánica y de los principios para combinar los colores como para llegar a formar efectos placenteros.*[227]

Es evidente como desde la visión de los obreros hay una cierta necesidad de adquirir información visual y formación teórica, para poder elevar los niveles educativos. Sin duda detrás de esta formación existía la esperanza de que una mayor educación les redituara un mayor salario.

Por otro lado, representantes de la Junta Directiva de Comercio en Dublín consideraban que:

> *... existe una amplia demanda por diseñadores con buenas habilidades... he sido informado de que más de £80,000 anuales son enviadas fuera del país para pagar las ornamentaciones que se utilizan en los productos de lino...*[228]

---

[225] Un antecedente directo a este Comité lo encontramos en 1830 cuando se funda la *Society for the Promotion of Practical Design*, que además de conferencias impartía algunos cursos aislados.
[226] Para una lectura detallada de todas las intervenciones, se puede consultar la publicación *Industrial Revolution, Design.* Irish University Press. 1982. que recoge la totalidad de ellas en varios volúmenes: Vol. 1. *Reports of the select Comittee on Arts and Manufactures. 1835-1836*; Vol. 2. *Select Comittee en the School of Design. 1840-1849*; Vol. 3. *Legal considerations on the School of Design*; Vol. 4. *First Report of the Department of Practical Art. 1850-1853.*
[227] Citado en: Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain*.
[228] Citado en: Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin*. Journal of Design History. p. 249.

Como es de esperarse, para los comerciantes el problema se centra en aspectos económicos. Detrás de este comentario hay visiones de competencia nacional, problemas de balanza de pagos y eventualmente dependencia del exterior.

Se dieron varias opiniones sobre la necesidad de separar la educación entre las bellas artes y las decorativas:

> *No creo que tal conocimiento* [el artístico] *sea compatible con la ocupación de los artesanos y apoyarlo sería guiarlos erróneamente e interfiere con la vocación apropiada y la correcta división del trabajo, en la que la excelencia requiere de toda su habilidad... Los artesanos sienten un gran respeto por los hombres de conocimiento superior, se inclinan ante ellos e implícitamente los siguen por su meritoria reputación; pero he comprendido que cualquier intento por una difusión de tales principios generales sería inútil. En cierta medida, esos principios pueden estar implícitos en una observación constante de objetos de calidad y estimular a hombres egresados de las escuelas secundarias para instruirlos en las ramas inferiores de las artes y las manufacturas sería, en mi humilde opinión, el mejor curso de acción.*[229]

Además de la separación de conocimientos, son evidentes las referencias a condiciones de clase. En este comentario en particular destaca la propuesta de mantener una clara división de clase en la que cada quien debe ocupar su lugar en bien de la eficiencia de la división del trabajo.

Durante las intervenciones ante el comité, destaca la de James Nasmyth,[230] inventor del martillo de vapor, quien vierte opiniones que en buena medida se adelantan a los criterios prevalecientes en su época: *"... existe una relación directa entre la belleza de una máquina, la economía de sus materiales y su utilidad."*[231]

---

[229] Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth-century Britain*. Journal of Design History. p.96

[230] Nasmyth es una figura importante en el análisis que Marx hace sobre los industriales.

[231] Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth-century Britain*. p. 97.

El resultado de estas consultas y de las cavilaciones de los miembros del Comité, fue la formación de un Sistema Nacional de Educación Artística (1836) y su primera manifestación concreta fue la inauguración en 1837 de la *Central School of Design* en Londres. Esta escuela abrió sus puertas con dos claros objetivos principales:

- Enseñar los principios del arte ornamental a los artesanos de Londres.
- La difusión del conocimiento de las artes y los principios del diseño entre la población manufacturera, incluyendo a los directores de las empresas, por medio de conferencias libres.

El éxito de estas escuelas generadas por el sistema nacional fue poco consistente, sin embargo, para 1849 ya existían 21 escuelas dentro del sistema, distribuidas en diversas ciudades. La intención era que hubiera al menos una escuela en cada centro manufacturero. En los primeros doce años de existencia del sistema, se inscribieron a sus diversos cursos más de 15,000 personas.

Los cursos se impartían durante tres medios días (turno matutino y vespertino) a la semana, con la intención de que las fábricas pudieran liberar ese tiempo a sus obreros para poder asistir a los cursos. Para reforzar los cursos de dibujo se enviaban yesos con detalles de ornamentaciones arquitectónicas a las escuelas, que eran utilizados como modelos. Para muchos (tanto empresarios como obreros), la preocupación fundamental era aprender a dibujar:

> *Muchas de nuestras fábricas más importantes están conectadas con el arte del dibujo ... y si no hay esfuerzos continuos para producir diseños novedosos y elegantes, sería vano esperar una competitividad exitosa en los mercados existentes, contra los activos y vigorosos rivales con quienes tenemos que contender.*[232]

Algunas de estas escuelas reportaron un buen cumplimiento de sus objetivos, por ejemplo, en la escuela de Shefield (hacia 1849) el 28% de los trabajadores en la industria textil del área, habían estudiado en esa escuela y todas las empresas

[232] Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin*. p. 247.

manufactureras de la región tenían entre sus empleados, al menos a un estudiante de la escuela de diseño. En la región de Potteries existían dos escuelas de diseño y la empresa Minton & Co. tenía 7 diseñadores contratados, de los que 4 habían estudiado en las escuelas de diseño, en esta misma empresa del total de 315 trabajadores, 42 de ellos eran egresados del sistema.

Pero no todos los resultados eran alentadores. A pesar de los casos mencionados, la mayoría de las escuelas se convirtieron en centros donde la población de clase media o media alta asistía para aprender un cierto pasatiempo. Las escuelas registraban una alta inscripción de mujeres que querían aprender sobre hilado, tejido o costura, como un medio de pasar el tiempo y no para insertarse en el sistema productivo. Había quienes tomaban estos cursos como preparatorios para iniciarse en actividades artísticas, sobre todo pintura y escultura. Incluso en algunas escuelas había problemas de duplicación de planes de estudio con respecto a los planes de los institutos de mecánica.[233]

Estos datos se dieron a conocer ante el Comité de 1849, encargado de revisar la pertinencia del Sistema Nacional de Educación Artística. Muchas de las intervenciones ante el Comité fueron manipuladas por Henry Cole con el propósito de hacer resaltar aquellos puntos de vista que le parecían importantes y por lo tanto conducentes a sus objetivos. Así, por ejemplo, una de las intervenciones ante este Comité establecía que

> *El valor del diseño radica en que la población trabajadora lo ha tomado en cuenta [y sus efectos son] por un lado, que, por la substitución de la mano de obra por la máquina, se economiza el trabajo manual y por lo tanto el costo de la producción se ha disminuido. Por otro, que en cuanto el público obtiene manufacturas simples a bajo precio, parece desear, casi como una ley de la naturaleza, el tener bienes decorados y*

[233] Los institutos de mecánica, se habían formado con anterioridad, como resultado del empuje de la revolución industrial. Para mediados del siglo XIX se encontraban extendidos por todo el Reino Unido y funcionaban con bastante éxito. Su propósito era la formación de ingenieros que conocieran los principios de la mecánica y eventualmente algunos de ellos eran empleados para el diseño de productos. Es en esta área donde manifestaban sus mayores limitaciones.

> *así crea empleos para esa mano de obra que de otra manera pudiera parecer superflua.*[234]

Es claro como en esta opinión, el diseño (al insertarse en la producción de la revolución industrial) ya se encuentra íntimamente relacionado con aspectos sociales muy amplios, (empleo de mano de obra) o culturales (deseos de poseer bienes). Podemos resaltar el aspecto ideológico subyacente, en el que se toman algunos conceptos como "casi una ley de la naturaleza", con lo que tales opiniones adquieren un carácter de validez no demostrado, pero difícil de ser cuestionado.

Uno de los aspectos que los testigos exageraron fue el de la competencia francesa en el campo del diseño, pues este país era tomado como ejemplo de "buen gusto y refinamiento". Cole estaba atento a lo que sucedía en Francia y sin duda algunas de sus ideas fueron influenciadas por ideas que surgieron en ese país, podemos mencionar entre éstas, las de Gustave Planchet:

> *Entiendo que la unión del arte y la industria se da de esta manera: el arte guía y gobierna a la industria, en tanto que interviene en el trabajo del herrero o del ebanista y que el escultor suministra a los industriales con modelos de un estilo noble y que estos modelos deben ser reproducidos fielmente por obreros sumisos y hábiles.*[235]

Por otro lado, el francés Théophile Gautier se expresaba de la siguiente manera para hacer resaltar la dignidad del trabajo para la producción industrial:

> *Es mejor hacer un reloj hermoso, que es útil para algo, que una mala estatua que sirve para nada; es por el temor de ser tomados por obreros, que los artistas hacen nada.*[236]

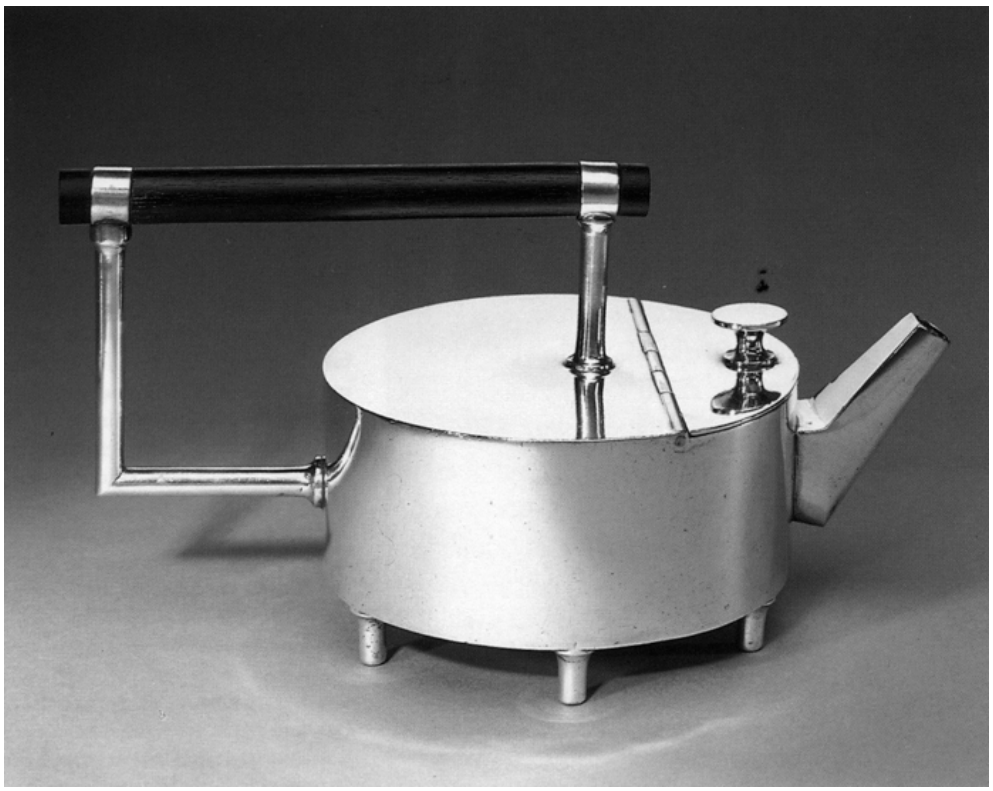
Estas observaciones nos permiten ver que el debate sobre la producción industrial y sus relaciones con el arte se daba en diversos países, sin embargo, fue Inglaterra

---

[234] Citado en: Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain.* p. 60.
[235] Planchet, Gustave. *L'art et l'industrie*. Citado en Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860.* Journal of Design History. p. 224.
[236] Gautier, Théophile. *De l'application de l'art à la vie usuelle*. Citado en Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860.* p. 225.

quien lo llevó a niveles de política nacional para apoyar el comercio. La influencia del pensamiento francés es evidente en la participación de Richard Redgrave (miembro del Círculo de Cole) ante el Comité de 1849: *"...un grupo de artesanos con habilidad debe ser capacitado para dar beneficio a los productores privados."*[237]

Resulta evidente como en el Círculo de Cole se buscaba una estrecha relación del diseño con los aspectos económicos. De hecho, esta visión fue la que les permitió obtener fuertes apoyos por parte de los industriales.



La intervención de Cole ante este Comité, si bien fue sumamente extensa, se puede resumir en esta frase:

> *De los diseños realizados entre 1839 y 1848, todos son abortos y sólo sirven para el fuego...La industria está gobernada por el diseño*

[237] Citado en: Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth-century Britain*. p. 91.

ornamental y las actuales escuelas son débiles y difícilmente cumplen sus propósitos en este campo.[238]

Al ser nombrado caballero de la corona británica y Ministro del Departamento de Arte Práctico,[239] Cole se abocó a la reestructuración del Sistema Nacional de Educación Artística.[240]

En primer lugar, se enfrentó a la realidad de que -particularmente en las grandes ciudades- un buen número de asistentes a los cursos que se ofrecían eran personas que buscaban un pasatiempo y no pretendían insertarse en el aparato productivo. Ante la disyuntiva de mantener las escuelas en el estado en que se encontraban o ampliar su efecto en la sociedad, Cole optó por la reforma, que se apoyó en dos elementos fundamentales: a). un nuevo reglamento, sumamente estricto que permitió unificar enfoques y niveles de enseñanza y b). estimular la creación de textos, con base en los cuales se pudieran unificar criterios, conceptos y enfoques de la enseñanza[241].

En el nuevo reglamento del Sistema Nacional se establecía que los estudiantes deberían ser:

Artesanos, hijos de los trabajadores pobres, personas desempleadas que desean ser capacitadas o profesores de arte o aquellos empleados como diseñadores en las manufactureras...[242]

De manera muy enfática, en la regla No. 4 del reglamento, se establecía que:

---

[238] Cole presumía de haber analizado más de dos mil diseños distintos producidos durante ese período. Ver: Bell, Quentin. *The Schools of Design*. p179.

[239] Este departamento, que tenía nivel ministerial dentro de la estructura de gobierno del Reino Unido, se convirtió (todavía bajo la dirección de Cole) en el Departamento de Ciencias y Arte.

[240] En 1857 estableció las oficinas generales del sistema en South Kensington, al lado del museo. Actualmente estas instalaciones son ocupadas por el *Royal College of Art*.

[241] Esta labor dio pie, eventualmente, a la profesionalización de las actividades docente y de investigación en el campo del diseño.

[242] Citado en: Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin.* Journal of Art and Design. p. 252.

> *No será admitido ningún estudiante que tan solo se prepare para las bellas artes, o cuyo propósito sea el de convertirse en pintor o escultor.*[243]

No sobra comentar que, en este reglamento, además de buscar que los alumnos fueran personas que se integraran al sector productivo, hay una cierta dosis de populismo, pues como hemos visto, detrás de estas posturas de ayudar o elevar la educación de "los trabajadores pobres", en realidad se encontraba una posición de clase, en la que cada quien debe ocupar el lugar que "la naturaleza" le ha asignado, en aras de la mayor eficiencia de la división del trabajo.

Otro aspecto relevante del reglamento concierne a los profesores, quienes debían presentar exámenes periódicos, para constatar la actualización de sus conocimientos, así como la pertinencia -dentro de los marcos establecidos por Cole- de los contenidos de enseñanza. Conforme los profesores presentaban con éxito estos exámenes, se les otorgaban "certificados de competencia". El salario de los profesores se establecía con base en el número de certificados acumulado.[244]

El tercer aspecto del reglamento fue el establecimiento de categorías o especialidades. Cole estaba convencido de que para que el aprendizaje fuera significativo, debería desembocar en muestras específicas de trabajo, por lo que no creía en una educación general del diseño, sino en la aplicación de ciertas normas específicas a especialidades productivas, puesto que cada tipo de manufactura influía en la naturaleza del diseño que se estuviera realizando. En un principio se establecieron 31 categorías, que al pasar de los años se convirtieron en 50. La lista inicial de Cole incluía las siguientes especializaciones en diseño:

Artículos de algodón	Artículos de lana

[243] Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin.* Journal of Art and Design. p. 255.
[244] Este esquema de pago se estableció en Inglaterra a partir de 1855 y en el resto del Reino Unido a partir de 1857. El salario para un subdirector (Second Master) de una escuela era de £300 libras esterlinas al año, que en esa época era un buen salario. Ver Bell, Quentin. *The Schools of Design*.

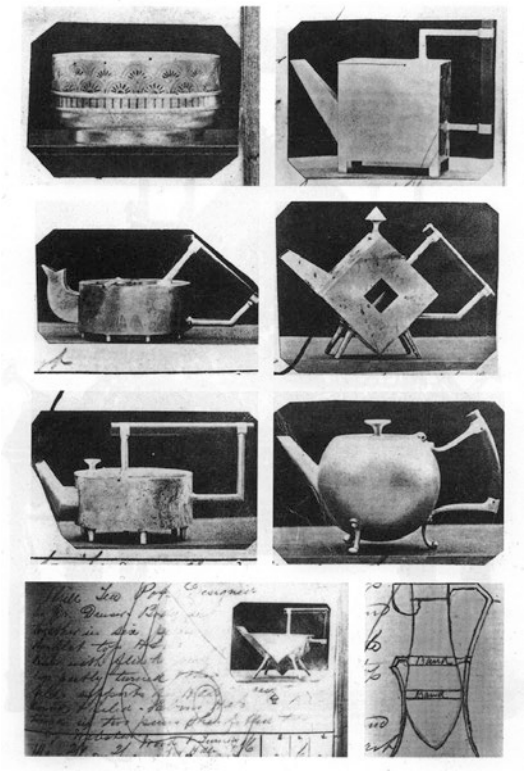
Artículos de seda y terciopelo	Telas en Jaquard
Tapices (tejidos y bordados)	Alfombra y tapetes tejidos
Alfombras y tapetes estampados	Encuadernación en papel y piel
Fabricación de cashemere	Manteles
Sedas para vestidos	Tela de Calicó impresa
Telas para pisos	Papel tapiz
Pintura en porcelana (Japanning)	Pintura sobre cerámica
Pintura sobre vidrio	Artículos decorativos en oro y plata
Joyería	Juguetes y ornamentos
Cerámica: porcelana suave y dura	Artículos arquitectónicos en cerámica
Chales y otros artículos con mezcla de telas	Artículos en imitación terciopelo (Velveteen)
Pintura horneada sobre metales (Enamel)	Decoración arquitectónica para muros y techos (yeso)
Decoración arquitectónica en otros materiales	Productos en bronce: moldeados y troquelados
Productos de aleaciones electroplateadas	Productos de vidrio: soplado, moldeado, por molde de presión, grabado, etc.

Evidentemente, la lista de Cole es un reflejo de la situación industrial en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX, por lo que no es de extrañar que el mayor número de especialidades se refiera a la industria textil. La categoría que tenía un mayor número de alumnos era la de tela de Calicó impresa, en segundo lugar, la de grabadores sobre madera, el tercer lugar lo ocupaba la especialidad de grabadores sobre metal y en cuarto las relacionadas con la ornamentación aplicada a la arquitectura.

Cole insistió en el establecimiento de estas especialidades, a pesar de voces que se levantaron contra este enfoque. John Gregan, director de la Escuela de Manchester se manifestaba de la siguiente manera:

> *La destreza manual, que se ha adquirido tan fácilmente, le reportará [al pequeño artesano] pocas ganancias; en lugar de hacer un vano intento de enseñarle como diseñar para una manufactura, se le deberían de dar tan solo los primeros principios -aquellos que son los mismos en el arte más alto y en el más humilde...*[245]

[245] Citado en: Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth-century Britain*. p. 94.



La excesiva especialización en la reforma educativa de Cole, obligó a que los obreros empezaran a presentar dos caras: por un lado, la del especialista que dominaba una técnica, por otro, la del generalista capaz de atacar cualquier problema de diseño.[246]

Con respecto a la producción de textos, se estimuló a Richard Redgrave, (quien escribió libros y diversos artículos de difusión general, siendo el más conocido *On the Necessity of Principles in Teaching Design* de 1853, a Gotfried Semper (si bien al poco tiempo regresó a Austria) y sobre todo a Owen Jones, cuya *Grammar of Ornament* (publicada en 1856 y con reimpresiones continuas hasta 1921) se convirtió en el texto favorito de todo el sistema. Esta obra presentaba de manera detallada diversos estilos de ornamentación en varios países y propone como método de diseño -a grandes rasgos- el siguiente:

- Observación detallada de elementos de la naturaleza, tales como hojas, flores o animales.
- Primero se debe tratar de hacer un dibujo de imitación del objeto observado.
- Tratar de obtener una forma más sencilla por medio de la geometrización del dibujo inicial.
- Realizar varios bocetos de esta geometrización, hasta obtener uno cuya producción sea sencilla, dependiendo de los materiales y la tecnología disponible.

[246] Este es un aspecto que en muchos campos del diseño no ha sido resuelto del todo. Esto es más evidente en el caso de los diseñadores industriales.

Los principios que Jones manejaba eran sencillos, pero su aplicación debía ser rigurosa:

> *Todo diseño ha de descansar sobre la estructura geométrica; todas las uniones de líneas curvas con líneas curvas o de curvas con rectas han de ser tangenciales; los colores deberán ser empleados para distinguir objetos o partes de objetos...decoraciones que sugieran nada que no sea una superficie o un plano absolutamente plano y sin sombras...En las mejores épocas, los elementos decorativos se basan más en la observación de los principios por los que la naturaleza crea sus formas que en el intento de imitar las formas creadas.*[247]

La aplicación de esta secuencia se llevaba a cabo de manera sumamente rigurosa, lo que empezó a generar las primeras críticas a la reforma de Cole en el Sistema:

> *Cuanto más fuerte y agudo sea el perfil del diseño, tanto más se parecerá a la figura de un libro de geometría y por lo tanto gustará más a los profesores que examinan.*[248]

La importancia que se daba al dibujo en estas escuelas y sobre todo al proceso de geometrización influyó grandemente a otras esferas del arte, al grado de que el escultor John Bell, al publicar en 1852 un manual sobre dibujo cuestiona *"... si realmente es esencial para el trabajador del arte estudiar la figura humana."*[249]

Conforme este tipo de criterios se fueron estableciendo y difundiendo, la educación en estas escuelas se volvió cada vez más rígida. A partir de 1859, el curriculum general de estudios, se apoyaba -además de la capacitación en alguna especialidad específica- en los siguientes cursos:[250]

- Uso del color (de acuerdo al texto de Owen Jones)

---

[247] Ver: Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. p. 43.
[248] Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. p.39.
[249] Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860.* p. 220. Este comentario no es extraño puesto que Bell formó parte del grupo de diseñadores de las *Felix Summerly Art Manufactures*, lo que muestra como a lo largo del tiempo la influencia del Círculo de Cole fue en aumento.
[250] Los cursos anteriores eran: dibujo de la figura humana, modelado en yeso, arquitectura, paisaje y ornamento.

- Dibujo al natural (copia de elementos de la naturaleza y en los cursos más avanzados copia de elementos decorativos a partir de modelos de yeso cuidadosamente seleccionados por los profesores más allegados a Cole)
- Dibujo de blasones heráldicos
- Dibujo en perspectiva
- Geometría práctica aplicada al dibujo
- Cursos especiales para profesores (para poder obtener los "certificados de competencia")

Estos cursos permitieron que, por ejemplo, Henry MacManus, director de la escuela de diseño en Dublín proclamara en 1859 que:

> *La función de las nuevas escuelas de diseño es la educación artística en relación a bienes comercializables ... la fuente de este diseño se encuentra en la forma geométrica. El objetivo que perseguimos es el de enseñar los principios del buen arte...*[251]

En el primer reporte sobre su actividad al frente de las escuelas de diseño, Cole llegó a proclamar que el número de diseños franceses empleados en la industria inglesa se había reducido a la mitad a cuatro años de iniciada su reforma, con lo que el "enemigo" en cuestiones de buen gusto había sido derrotado.[252] En ese año el número de escuelas se había ampliado hasta llegar a 80 y el número de personas que se habían inscrito en sus cursos era de 85,000.[253]

En buena medida, el discurso final que arroja la reforma educativa de Cole es el de un lenguaje conformado a partir de ciertos ideales abstractos, que reúnen por un lado a la habilidad de la mano de obra y por el otro al poder del capital, en una gran

---

[251] Citado en: Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin.* p. 250.
[252] Los franceses, preocupados ante esta situación, formaron en 1863 la *Unión Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie*, que reunía a empresarios y artistas en la búsqueda de una mayor calidad en sus diseños. Esta asociación es un antecedente directo al *Deutsche Werkbund* fundado por Hermann Muthesius en Alemania en 1907.
[253] Jervis, Simon. *Art & Design in Europe and America. 1800-1900.* p.15.

unidad formada con base al "orden apropiado" en busca de una mayor gloria nacional.

Sin duda fueron muchos y muy significativos los efectos de la reforma educativa de Cole. Por un lado, al articular -en primera instancia- el diseño con relación al sector de la producción de artículos de lujo, llegó a ser un medio para reunir el conjunto de la entonces dispersa sociedad industrial, convirtiendo a la educación del diseño en un proceso viable, tanto en términos de aceptación por un gran público, como en términos económicos. Más allá de la educación de diseñadores, Cole promovió la enseñanza de principios de diseño desde la educación primaria y secundaria, con lo que Inglaterra se convirtió en la avanzada mundial en términos de educar al gran público en los principios de diseño, de manera que se pudiera generar una masa suficientemente considerable de consumidores educados, que pudieran demandar artículos de mayor calidad[254]. Al menos ésta era la propuesta. En muchos casos Cole y los miembros de su Círculo, se vieron obligados a aceptar que no siempre lo mejor es lo que se vende.[255]

Otro efecto de gran repercusión fue la necesidad de renovar las leyes de patentes y de protección al diseño, pues los industriales, al convencerse de la necesidad de emplear diseñadores, demandaron que su inversión en nuevos modelos se viera protegida legalmente, evitando la copia de sus diseños por aquellos productores que poco o nada habían invertido en el desarrollo de nuevos diseños. Este mismo criterio por parte de los industriales obligó a Cole a mantener los cursos a nivel

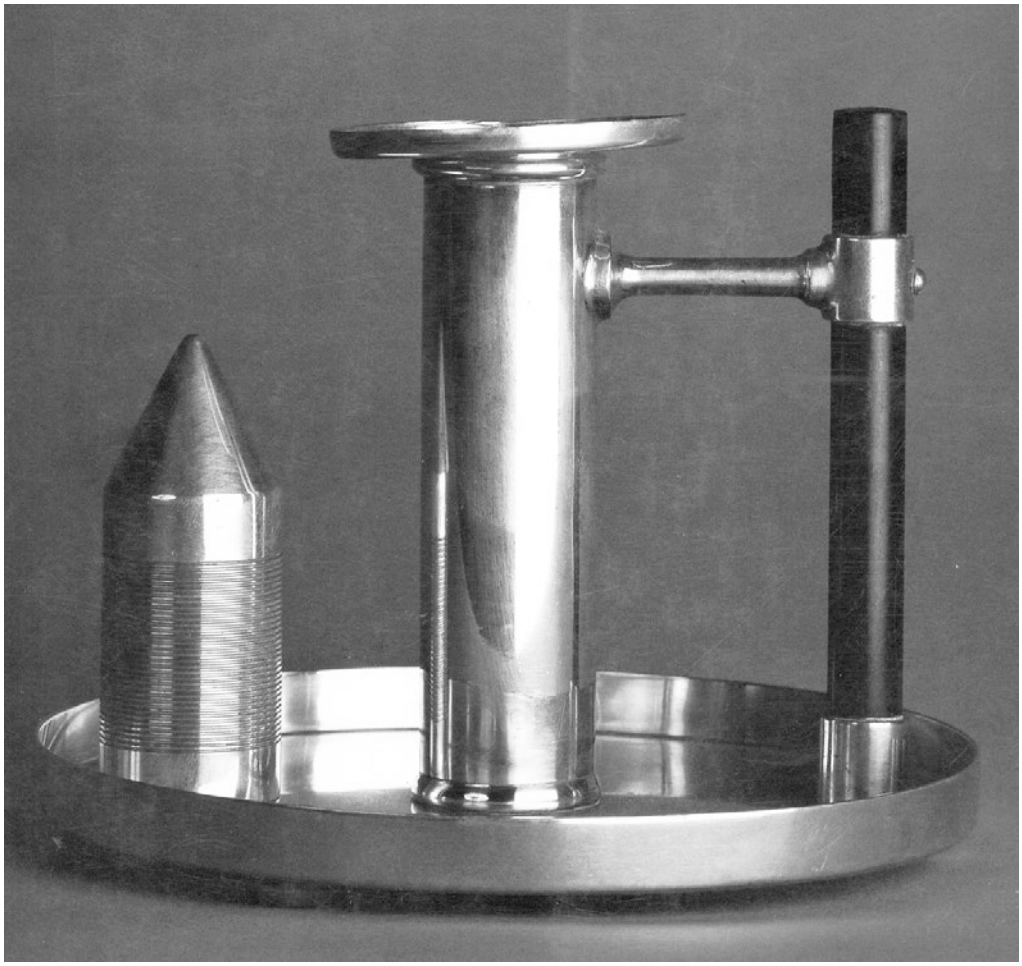
[254] Es necesario recordar que detrás de las propuestas de Cole, inevitablemente había una visión clasista de la sociedad, por lo que conceptos como Buen Gusto eran impuestos por las capas dominantes, sin embargo, a la fecha, Inglaterra es uno de los pocos países en el mundo, que enseña diseño en las escuelas primarias y secundarias, a la par que se enseña biología o geografía.

[255] Walter Benjamin da una explicación a este proceso: *"En la misma medida que el conocimiento experto de un consumidor disminuye, se incrementa la importancia del gusto -tanto para este como para el productor. Para el consumidor obtiene el valor de una máscara más o menos elaborada para su falta de experiencia. Su valor para el productor es un estímulo fresco para el consumo, que en algunos casos se ve satisfecho aún a expensas de otros requerimientos que el productor considera que son más costosos de satisfacer*" Benjamin, Walter. *Baudelaire*. p. 105.

técnico, pues la industria se mostraba temerosa de que un alto número de obreros educados empezara a demandar mejores salarios.

Si bien la fundación de museos y escuelas prepara una base para el despegue del diseño, sin duda estas acciones conllevan una fuerte carga ideológica, el énfasis en la formación del gusto sanaba tan solo los síntomas estéticos, mientras que las relaciones de producción se conservaban intactas, así las leyes de la productividad en el capitalismo

> *... mantienen a la masa bajo aquella ausencia de relaciones culturales respecto de sus productos, que lo convierte precisamente en puro consumidor... el 'gusto' es en sí mismo un acuerdo socialmente determinado y específico de clase.*[256]



[256] Selle, Gert. *Ideología y utopía del diseño*. p. 63.

Por otro lado, estas acciones promueven las primeras manifestaciones -si bien embrionarias- de generar una teoría rectora del diseño a nivel de educación nacional sistematizada, si bien en un principio preocupada por aspectos compositivos y estilísticos. Otro problema de estos primeros intentos de oficializar una teoría del diseño fue el excesivo rigor con el que se aplicaban sus principios, lo que originó una fuerte crítica por parte de John Ruskin: *"Sir Henry Cole ha reducido la enseñanza de las artes en Inglaterra a una condición de aborto y falsedad de la que no podremos recobrarnos ni en veinte años."*[257]

En otra ocasión, durante una conferencia, Ruskin fue más explícito:

> *La raíz final de todo este error está en el deseo de producir alguna habilidad en el estudiante para que pueda ganar dinero diseñando para la producción. Ningún estudiante que considere esto como su objetivo más importante, será capaz de diseñar. Y las palabras 'Escuela de diseño', en sí mismas implican la más profunda de las falacias artísticas. El dibujo puede ser enseñado por los profesores, pero el diseño sólo puede ser enseñado por el cielo y a cualquier estudiante que piense en vender su inspiración, el cielo le rehusará su ayuda.*[258]

Si bien es posible rastrear el impacto de lo obra de Cole por su influencia en Owen Jones y Richard Redgrave y de ellos hacia destacados diseñadores como Spencer, Voysey y de manera muy importante Lethaby, quien a su vez sirvió de modelo en muchos aspectos de la educación del diseño a Hermann Muthesius (fundador del *Deutsche Werkbund* en 1907), cabe preguntarnos por qué no ha sido más difundida su actuación en los libros de historia el diseño. Podemos especular brevemente sobre algunas razones posibles:

- En primera instancia destaca el hecho de que no fue capaz de proponer un estilo claro y definido ante el marasmo del eclecticismo imperante en ese momento, cuando la sociedad lo que demandaba era precisamente

[257] Citado por Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 84.
[258] Citado en: Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement.* p. 22.

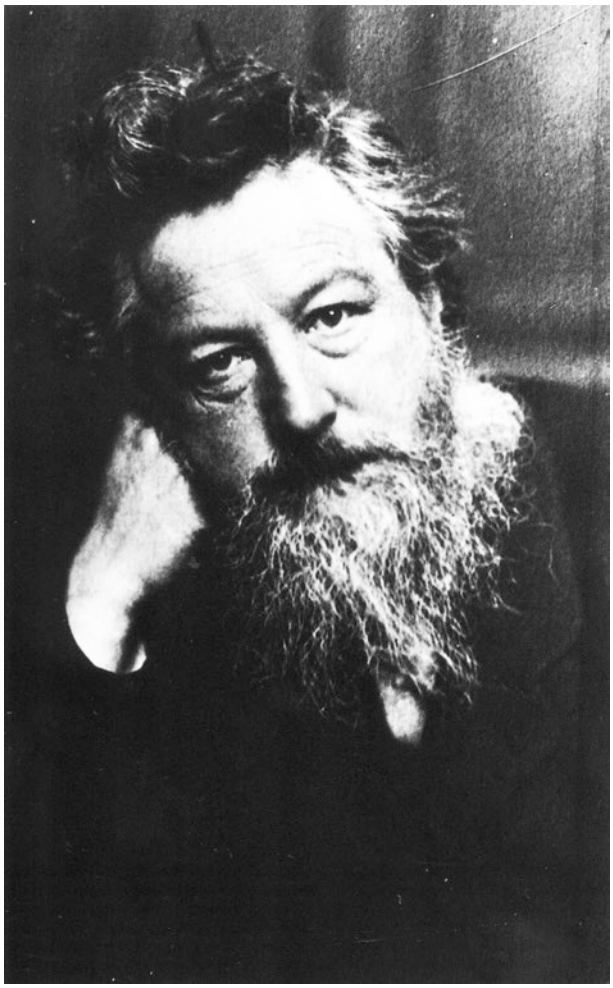
posiciones claras y fácilmente identificables. Henry Cole y su grupo ofrecieron soluciones por medio de la educación y ciertos principios básicos en el manejo de la ornamentación. Si bien éstas propuestas tuvieron un impacto mayor y más duradero que las de sus contemporáneos (que proponían como solución el regreso al gótico), en el corto plazo fueron menos reconocidas.

- Aunado a lo anterior, destaca el hecho de que Cole era una personalidad centrada en los problemas pragmáticos del diseño y no en su relación con los aspectos sociales y políticos de su época. Si bien es cierto que Cole tenía una clara posición política, esta no era enfáticamente mencionada en sus escritos. Por este motivo la figura de Cole tuvo poca relevancia en el campo de la teoría del diseño, a pesar de que algunos de los miembros de su grupo hicieron algunas aportaciones significativas.
- Sin duda Cole fue capaz de entender el gran poder de la tecnología industrial, por lo que aceptó sin reservas los postulados de la producción industrial, sin embargo fue incapaz de comprender y analizar los problemas, todos nuevos en su tiempo, que estaban implícitos en la aceptación de las nuevas tecnologías. Destaca su falta de visión sobre los urgentes problemas sociales del naciente proletariado.
- A pesar de su interés en la tecnología y en la industria, Cole nunca llegó a comprender cabalmente los procesos productivos y sus implicaciones en el diseño. Sus ideas giraban alrededor de un concepto abstracto de gusto que estaba desligado tanto de las realidades productivas como de las expectativas de los usuarios, quienes buscaban objetos de mayor confort y sobre todo símbolos de status.
- Otro de los factores que explica la poca difusión sobre Cole, fue el enfrentamiento de su actividad ante figuras de la dimensión de John Ruskin y sobre todo William Morris quien, con sus posturas políticas, llenas de romanticismo y gran compromiso en la lucha por el socialismo, ciertamente

llamaban más la atención del público y de los medios periodísticos que se encargaron de dar mayor difusión a las acciones de Morris, de por sí importantes.

La obra de Cole ha sido trascendental para el diseño. Si bien muchos de sus actos fueron duramente criticados, no sólo por los actos mismos sino también por la actividad política que los generaba, es importante reconocer que gracias a su habilidad organizativa y política logró llevar las cuestiones del diseño a los más altos niveles, contribuyendo positivamente a una polémica que eventualmente desembocaría en la conformación del Movimiento Moderno. Su aportación a la educación del diseño fue importante al haber generado una inquietud y haber propiciado los primeros pasos hacia una profesionalización de la docencia y de las actividades de reflexión teórica que la sustentan.

Es imposible dar una opinión definitiva sobre su obra, plagada de errores, fundada en grandes visiones del futuro. Es claro que el diseño actual podrá estar en contra o a favor de Cole, pero no lo podemos entender sin él.



El diseño y la sociedad

William Morris

.....Perdóname

lucho por construir una umbrosa

isla de felicidad

en medio del batir del

mar de acero

WILLIAM MORRIS

> *Un mapa del mundo que no incluya a Utopía, es un mapa que no vale la pena observar, pues deja fuera el único país al que la humanidad siempre está arribando. Y cuando llega ahí, vuelve a buscar y al divisar un lugar mejor, zarpa de nuevo. El progreso es la realización de utopías*
>
> *OSCAR WILDE*

Tener una visión completa sobre una personalidad tan compleja y rica como la de William Morris (1834-1896), resulta difícil debido a que la abundante literatura sobre su obra por lo general enfatiza tan sólo alguno de los aspectos de su polifacética obra y deja entrever únicamente ciertos aspectos en detrimento de otros. Esta diversidad de opiniones surge porque algunas actividades de Morris (tanto en la esfera personal, como en la política), no resultaban gratas a amigos o familiares, que por lo tanto decidieron "olvidar"[259] algunas facetas de su vida. En general podemos afirmar que en la vida de Morris se presentan tres vertientes principales:

[259] Como ejemplo, basta mencionar que su hija May Morris, al publicar en 24 volúmenes la obra de su padre, bajo el título de *Collect Works*, no incluye las conferencias políticas, ni los artículos publicados en *The Commonwealth,* órgano de la Liga Socialista. Morris, durante su vida reunió la colección de sus artículos y ensayos sobre arte y política en dos volúmenes: *Hope and Fears for Art* (1882) y *Signs of Change* (1888). Tres años después de su muerte se publicó *Architecture, Industry and Wealth.*

- 1. La que analiza la obra del artista, pilar del movimiento *Arts and Crafts*, y de alguna manera involucrado con ciertas actividades sociales. Así, W. R. Lethaby, miembro destacado de ese movimiento, opinaba: *"...en el socialismo de Morris no había nada de moderno ni de científico...en realidad, es discutible que se le pueda llamar socialista."*[260]

- 2. La que nos muestra al revolucionario marxista, fuertemente comprometido con los movimientos sociales y políticos de su tiempo y que eventualmente se manifestó como artista. El propio Morris dice:

> *Aunque parezca raro, había leído algo de Mill* [algunos escritos] *en que ataca el socialismo de estilo fourierista. Sus argumentos están planteados en esas páginas de forma clara y honrada y el resultado, por lo que a mí se refiere, fue que me convenció de que el socialismo era un cambio necesario y posible de efectuar [...] Aquellas páginas dieron el toque final a mi conversión al socialismo.*[261]

- 3. La del teórico y practicante del diseño, que con su obra dio pie al surgimiento del Movimiento Moderno en las diversas manifestaciones de esta disciplina:

> *El gran ímpetu en los campos de la estética y de la renovación vinieron de Inglaterra en la figura -más grande que la vida misma- de William Morris...*[262]

Las tres vertientes son ciertas y de ninguna manera son excluyentes. A grandes rasgos el desarrollo de la personalidad de Morris lo podemos resumir en cuatro grandes etapas:

- I. Su formación inicial, hasta los veinte años de edad, dentro del anglicanismo, en la que empieza sus estudios sobre el medioevo.

- II. El cambio hacia el ateísmo, que coincide con su iniciación en las actividades del diseño (al iniciar su propia empresa) proyectando mobiliario y papel tapiz,

---

[260] Citado en Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 51.
[261] Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p. 32.
[262] Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. p. 18.

abocándose en gran medida a la decoración integral de reconocida importancia y el inicio de un nuevo enfoque sobre su posición ante las problemáticas sociales. Esta etapa concluye aproximadamente al cumplir 42 años de edad.

- III. La etapa de profundización en la política (tanto en su estudio como en una intensa actividad), que dura aproximadamente siete años y durante la que cambia políticamente desde un cierto radicalismo, hasta un socialismo con tintes anarquistas. Durante este período se define su particular estilo dentro del gótico y radicaliza su posición en cuanto a los métodos artesanales para producir su obra, al profundizar en sus investigaciones sobre técnicas medievales de producción, rechazando por completo el uso de máquinas en la producción de sus diseños. Asimismo, se diversifica su actividad como diseñador y explora los campos de la tipografía y el diseño de textiles.
- IV. El último período lo podemos caracterizar como romántico, durante el cual sintetiza muchas de sus ideas y define su utopía en la novela *News from Nowhere.*[263] Durante este lapso, su actividad política es sumamente criticada por marxistas ortodoxos y se une a intelectuales (entre ellos destaca Oscar Wilde[264]). En esta etapa empieza a aceptar (si bien con muchas reservas), que el uso de las máquinas en la producción de objetos, puede tener un lugar en el campo del diseño.

Trataremos de sintetizar cómo se presentan estas etapas, así como señalar el modo en que varios de estos aspectos son importantes para entender las bases ideológicas y teóricas del Movimiento Moderno.

Morris nace en 1834, en un pequeño poblado en las afueras de Londres, hijo de un acaudalado corredor de bolsa y propietario de minas de cobre. Su educación se

[263] Existe una edición en español de esta obra: *Noticias de ninguna parte*. Editorial Hacer. Barcelona. 1981.
[264] La amistad entre ambos fue profunda y compartían muchos criterios sobre estética. Las ideas de Morris se conocieron en los E.U.A. gracias a una serie de conferencias dictadas por Wilde en 1882. La parte medular sobre la estética en esas conferencias, fue tomada de las ideas de Morris.

dio dentro del severo marco de la ética protestante y a los 15 años de edad ingresa al Marlborough College, centro de formación anglicana.

En esta época ya se daba en Europa, y con mayor énfasis en Inglaterra, un resurgimiento del pensamiento y obras generadas durante la Edad Media, por lo que Morris encuentra en ese centro de estudios una buena biblioteca donde empezar a estudiar el arte y modo de vida medieval. En 1852 -con el objeto de llegar a ser clérigo- ingresa al Exeter College de Oxford, donde conoce a Edward Burne-Jones, Charles Faulkner y Cormwell Price, con quienes establece profundos lazos de amistad[265] que durarían a lo largo de toda su vida. Los cuatro amigos dedicaban largas horas a la lectura de autores del medioevo y a pensar en las posibilidades de iniciar una especie de comuna o gremio que retomara algunos de los valores de la Edad Media. Llegan a editar una publicación, que si bien tenía una difusión muy limitada, sirvió de palestra para que este grupo y otros jóvenes que compartían algunas de sus ideas, empezaran a publicar diversos escritos. Morris en particular se inclinó a escribir sobre arte medieval y a publicar sus primeros poemas.

Al término de sus estudios, Morris y Burne-Jones deciden realizar un viaje por Europa, antes de ser ordenados como clérigos de la iglesia anglicana. Burne-Jones empieza a realizar pinturas dentro de la corriente pre-rafaelista, la que con gran facilidad se identificaba con su admiración por la Edad Media. A su regreso a Londres, ambos deciden abandonar sus estudios religiosos y dedicarse al arte.

Morris en especial, con gran escándalo y desilusión de su madre, decide desligarse del todo de la religión y defendiendo el ateísmo decide iniciarse en la arquitectura. Al cumplir la mayoría de edad, recibe la herencia de su padre, por lo que puede disponer de una cómoda posición económica y así ingresa en el taller del arquitecto George Edmund Street, que era conocido por sus edificaciones en estilo neogótico.

[265] Algunos autores incluso señalan que al parecer se dieron ciertas inclinaciones homosexuales en esta amistad. Este hecho, que en relación a nuestros objetivos es irrelevante, tan sólo sirve para señalar que Morris, a lo largo de su juventud, presentó una cierta inestabilidad, en diversas esferas de su desarrollo.

Si bien muchas de las obras de Street eran “copias” de las realizadas durante la Edad Media, su trabajo se distinguía por la calidad del detalle y comprensión de la utilización de los materiales para resaltar las características principales del estilo. Es importante destacar que el estilo neo-gótico, ya era buscado y bien recibido por la sociedad inglesa, en oposición a la creencia de que fue Morris quien dio origen a su surgimiento.



La obra de Morris, al menos en términos estilísticos, se une a la corriente ya establecida por la obra e ideas de Pugin y apoyada en los escritos de Ruskin.

En el taller de Street, se conocen y entablan gran amistad, Morris y Philip Webb, quien en ese momento era jefe del taller. Posteriormente ambos inician una fuerte relación con el pintor Dante Rossetti (se distingue por sus obras dentro de los pre-rafaelitas y era maestro de pintura de Burne-Jones), quien convence a Morris de tener aptitudes para la pintura. Bajo la influencia de este pintor, Morris inicia su trabajo en el dibujo[266] copiando del natural y experimentando en el color, buscando retomar las calidades de la luz a través de los pétalos de flores.

[266] Una de las obras consultadas continuamente por Morris era *The Grammar of Ornament*, por Owen Jones.

En 1858, Morris contrae matrimonio con Jane Burden y pide a Philip Webb que les diseñe su casa. El proyecto (muy conocido en la historia de la arquitectura) es el resultado de largas discusiones entre Morris y Webb sobre el estilo de vida medieval. La Casa Roja, como fue conocida, poseía una gran armonía entre función y forma, con una planta muy libre en su trazo, abandonando conformaciones geométricas preestablecidas. Morris entonces decide diseñar tanto el papel tapiz, como el mobiliario de la casa, recurriendo a formas de proporciones muy pesadas y a un intenso uso de la mano de obra en su realización. La armonía entre arquitectura y mobiliario fue muy balanceada y permitió a Morris tener una obra con la que eventualmente podía presentar sus servicios como diseñador.



En la Casa Roja se forma una pequeña comuna. Al poco tiempo se casa Burne-Jones quien se muda a esa con su esposa, al igual que Rossetti,[267] quien casó con su modelo. A partir del establecimiento de esta pequeña comuna se inicia la segunda gran etapa en la vida de Morris.

[267] Entre ellos se dieron una serie de “triángulos amorosos”, particularmente entre Rossetti y Jane Morris y William Morris y Georgiana, la esposa de Burne-Jones. Esta situación de inestabilidad generó a lo largo de la vida de Morris diversos conflictos. Sobre todo dio pie a diversas críticas de la sociedad, debido a la excesiva laxitud moral de todos ellos.



En 1861 (apoyándose fuertemente en el capital de Morris) se funda la empresa *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* cuyos objetivos eran producir ellos mismos, o eventualmente mandar a producir, pero siempre bajo su dirección, los siguientes elementos:

a). Mobiliario. Específicamente se considera que la belleza de estos elementos debe surgir con base en el conjunto, así como de la aplicación de los materiales más adecuados y de la utilización de decoraciones pictóricas. Dentro del mobiliario se consideraba el diseño y la fabricación de telas para su tapizado.

b). Decoración mural, ya fuera de iglesias, viviendas o cualquier monumento público.

c). Escultura. En este aspecto se aclaraba que debería ser solamente aquella que se aplicara a la arquitectura y no con fines meramente decorativos, sino para enfatizar las características expresivas de las construcciones.[268]

d). Vitrales. Se entendía este aspecto como la aplicación de técnicas específicas a un aspecto particular de la decoración mural, por lo que tanto vitrales como escultura y decoración debían formar un todo armónico.

e). Objetos diversos. Se contemplaban artículos varios, desde lámparas hasta joyería, principalmente trabajados en metal, con el objeto de resaltar la belleza de la unicidad generada por el trabajo manual.

[268] Es importante hacer notar que en estos criterios es clara la influencia del pensamiento de A.W.N. Pugin.

La conjunción de todos estos elementos parte del concepto de arquitectura de Morris:

> *Mi concepción de la arquitectura radica en la unión y en la colaboración de las artes, de manera que cada cosa se subordine a las restantes y al mismo tiempo se encuentre en armonía con ellas [...] Es una concepción amplia, porque abraza la totalidad del ambiente de la vida humana; no podemos sustraernos a la arquitectura mientras formemos parte de la civilización, ya que ella representa el conjunto de las modificaciones y de las alteraciones llevadas a cabo sobre la superficie terrestre, basadas en las necesidades humanas, exceptuando el puro desierto. No podemos confiar nuestros intereses respecto a la arquitectura a un número reducido de hombres instruidos, encargarles que investiguen, descubran y conformen el ambiente donde después tendremos que estar nosotros [...] cada uno de nosotros debe asumir la vigilancia y custodia de la ordenación justa del paisaje terrestre, con su propio espíritu y sus propias manos en la parte que le corresponda.*[269]

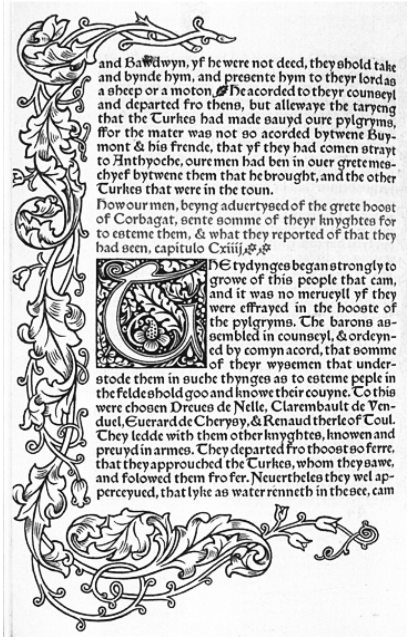
En los objetivos de la empresa se contemplaba la necesidad de producir objetos a una escala comercial media, para así difundir el buen gusto en la decoración, más que la valoración del costo de los objetos. Esta empresa se distingue de otras, que igualmente ofrecían servicios integrados de decoración (como la muy conocida empresa de Thomas Chippendale), en que proponía una visión armónica de la totalidad de los elementos, fundamentada en el estilo gótico, mientras que las otras ofrecían una enorme variedad de estilos que iban desde el chinesco hasta el Reina Ana.

[269] Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p. 11. Al contrastar esta definición de arquitectura con la de J. Ruskin (presentada anteriormente), resulta evidente la visión de Morris con respecto a la importancia de la presencia del arte en la sociedad y de esta en los procesos artísticos.



El éxito de la empresa es inmediato. Surgen contratos para la decoración incluso de salones para la reina Victoria (la Sala de Armas y la de Tapices en St. James Palace), en el museo de South Kensington se decora un salón por encargo de Sir Henry Cole y otras obras diversas, generalmente para acaudalados banqueros y miembros de la nobleza. Morris y sus socios ven la necesidad de agrandar su local y establecer una sala de exhibiciones, por lo que deciden mudarse a Londres en 1865.

El trabajo en equipo, que rechazaba el cultivo de la personalidad individual, como lo hicieran los artesanos del medioevo, era uno de los elementos que distinguía a este grupo. En ocasiones era imposible saber quien había sido el autor de un mueble, pues en ocasiones el proyecto lo iniciaba Webb, era terminado por Morris y la decoración la trazaba Rossetti y todos en conjunto aplicaban el color a la misma. Buscaban la máxima expresión del arte y no estaban dispuestos a transigir


and Baldwyn, yf he were not deed, they shold take and bynde hym, and presente hym to theyr lord as a sheep or a moton. ¶ Acorded to theyr counseyl and departed fro thens, but alleweye the tayeng that the Turkes had made sauyd oure pylgryms, ffor the mater was not so acorded bytwene Buymont & his frende, that yf they had comen atrayt to Anthyoche, oure men had ben in ouer grete meschyef bytwene them that he brought, and the other Turkes that were in the toun.

How our men, beyng aduertysed of the grete hoost of Corbagat, sente somme of theyr knyghtes for to esteme them, & what they reported of that they had seen, capitulo Cxiiij.

THe tydynges began strongly to growe of this people that cam, and it was no meruey̆l yf they were effrayed in the hoaste of the pylgryms. The barons assembled in counseyl, & ordeyned by comyn acord, that somme of theyr wyemen that understode them in suche thynges as to esteme peple in the felde shold goo and knowe their couyne. To this were chosen Druces de Nelle, Clarembault de Vendueil, Guerard de Cherysy, & Renaud therle of Toul. They ledde with them other knyghtes, knowen and preuyd in armes. They departed fro thoost so ferre, that they approuched the Turkes, whom they sawe, and folowed them fro fer. Neuertheles they wel apperceyued, that lyke as water renneth in the see, cam

con el comercialismo, pues buscaban alcanzar la verdad, que pensaban se encontraba en el estudio de la naturaleza y sobre todo en la recreación del *espíritu* del medievalismo, no en su copia, a la que Morris consideraba que era injusta para el original y estúpida para el presente.

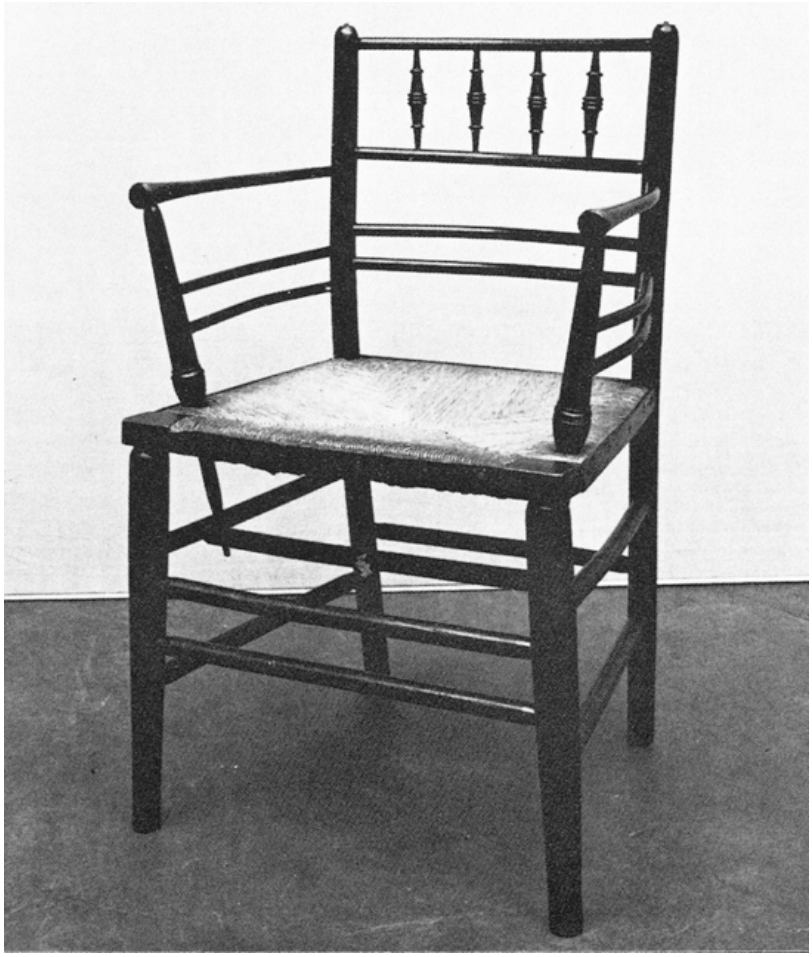
También en esta época Morris dedica tiempo a la literatura, publicando varias de sus obras, dentro de las que destaca *The Earthly Paradise* (1870), que refleja una gran depresión, sin duda originada por la inestabilidad de su vida familiar. Decide entonces hacer un largo viaje a Islandia, que le permite reflexionar sobre sus diversas actividades, y que le enfrentó a sus primeras preocupaciones sociales, más allá de los principios éticos recibidos durante su educación.

> *En 1871 fui a Islandia acompañado por Magnusson y, aparte del placer de contemplar aquel desierto romántico, aprendí una lección -creo que a conciencia-: la de que la pobreza más abyecta no es más que un mal pasajero comparada con la desigualdad de clases.*[270]

A su regreso, incapaz de resolver la confusa situación de su vida familiar, Morris, Rossetti y Burne-Jones, deciden mudarse a Kelmscott, a una granja medieval, donde establecen ciertos talleres que les permiten explorar nuevas posibilidades plásticas. Después de un breve período, Morris decide hacer un viaje por Italia, durante el cual reconfirma su disgusto por las obras clásicas y neoclásicas, adentrándose aún más en su amor por la obra del medioevo.

Sin duda este viaje le permite reflexionar, no sólo sobre cuestiones de arte, sino también sobre su vida personal, pues a su regreso a Inglaterra, decide ordenar algunos aspectos de su trabajo. De manera bastante autoritaria, decide terminar con la empresa formada con sus amigos y expulsa de ella a Rossetti, Madox, Brown, Marshall y a Faulkner, con el argumento de haber sido muy poco productivos. Como resultado funda una nueva empresa: *Morris & Co.* (en ella permanecen Burne-Jones y Webb).

[270] Morris, William. *Arte y sociedad industrial* p. 28.



Parece no importarle la relación de su esposa con Rossetti y dedica sus esfuerzos a la producción de papel tapiz y de telas, que junto con sus diseños de mobiliario le permiten impulsar la empresa, que abre una nueva sala de exposiciones. Su dominio del diseño se acentúa, gracias a sus conocimientos sobre arte medieval y al desarrollo que alcanzó en el dibujo y la comprensión de la modulación de los patrones en una tela o en el papel tapiz. Empiezan a surgir diversos proyectistas que le toman como modelo (la mayoría de ellos con estudios de arquitectura, pero en realidad más ocupados en el diseño de objetos de uso cotidiano), sin embargo Morris rehusaba dar definiciones claras de “buen diseño” o de como alcanzarlo. Su personal manera de atacar los problemas de diseño la podemos entrever gracias a algunas de sus conferencias y ensayos, que empezaron a ser publicados al final de la década de 1870 y sobre los cuales se apuntalaron los principios del movimiento *Arts and Crafts.*

El principal aspecto de su posición con respecto al diseño es su convicción de que el diseñador debe tener un conocimiento directo de los potenciales y limitaciones de los materiales con los que trabaja. Y este conocimiento no puede ser comunicado por ningún maestro o libro.

> *... por lo tanto un diseñador siempre debe entender completamente el proceso de la específica manufactura con la que está involucrado, o el resultado será tan solo un* tour de force*. Por otro lado, es el placer de entender las capacidades de un material particular y utilizarlas para sugerir (no imitar) la belleza natural y el incidente lo que genera la* raison d'ètre *a las artes decorativas.*[271]

En esta época se evidencia su preocupación por la dignidad de los obreros que elaboraban sus diseños, siguiendo en gran medida las ideas de Ruskin, añadiendo de manera importante el factor del trabajo manual. Podemos decir que Ruskin contempla la obra ya acabada y sobre ella funda sus reflexiones, mientras que Morris repara más en la producción del objeto, por lo que llega a afirmar que: *"El arte es la forma con que el hombre expresa la alegría de su trabajo"*[272]

En 1876, Inglaterra está a punto de declarar la guerra a Rusia. La inminente situación bélica actúa como catalizador en la vida de Morris. Escribe por primera vez un artículo de corte político, dirigido al Parlamento y también por primera vez participa en manifestaciones callejeras. Impregnado por la ebullición del momento, escribe un manifiesto: *Unjust War: to the Working Men of England*, en el que no sólo aclara su posición contra la guerra, sino que se convierte en un llamado a la clase trabajadora, para que se uniera contra la imposición de intereses de los capitalistas. De esta manera, Morris es reconocido como una especie de portavoz del proletariado y es invitado a dar conferencias a obreros. De esta manera se introduce, si bien de modo un tanto inconsciente, en la corriente socialista. Hasta este momento, la posición de Morris con respecto a los fenómenos sociales de su tiempo era muy similar a la de Ruskin. La podemos considerar como una posición

[271] Citado en Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement.* p. 104.
[272] Morris, William. *Arte y sociedad industrial.* p. 7

de conciencia ética; sin embargo, a partir de este momento, se convierte en política. En 1877 es nombrado tesorero de la *National Liberal League*, con lo que decide dedicarse más de lleno a actividades políticas.

> *Por otra parte, cuando tomé aquella decisión, no tenía ni idea de las cuestiones económicas; ni siquiera había abierto los libros de Adam Smith, oído hablar de Ricardo ni de Karl Marx [...] puse cierto empeño en tratar de aprender el aspecto económico del socialismo, e incluso arremetí con Marx, aunque deba confesar que si bien disfruté por completo la parte histórica de* El Capital, *sufrí auténticas agonías de confusión mental al leer la parte sólo económica de ese gran libro.*[273]

A partir de este momento, sus actividades artísticas y políticas las ve como manifestaciones de la lucha de clases para alcanzar una mejor justicia social:

> *No quiero arte para unos pocos más de lo que deseo educación para unos cuantos o libertad para los menos [...] Arte hecho por el pueblo y para el pueblo, un disfrute para quien lo hace y para quien lo usa.*[274]

Durante esta etapa de su vida es notoria la maduración constante en su pensamiento social y político, volviéndose cada vez más radical en sus ideas, hasta convencerse de la necesidad de cambiar a la sociedad para poder entonces *realmente* proyectar objetos de trascendencia. Para Morris, el arte no debe ser tan sólo un pasatiempo elitista, ni un objeto de consumo para ser vendido por los empresarios, sino que es una parte integral del desarrollo del ser humano. Podemos afirmar que, para Morris, la justicia social es un medio para que el hombre pueda disfrutar del arte. Incluso se vuelve muy crítico de su propia actividad proyectual, consciente de que en realidad trabajaba para la clase dominante.[275]

> *Tanto mis estudios históricos como mi conflicto personal con los filisteos de la sociedad moderna, me han impuesto la convicción de que*

---

[273] Morris, William. *Arte y sociedad industrial.* p. 32.
[274] Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement.* p.p. 108-109.
[275] De hecho, el mismo Morris consideraba que su labor como diseñador servia tan solo para *"el puerco lujo de los ricos".* Ver: Selle, Gert. *Ideología y utopía del diseño.* p. 68 y s.s.

el arte no puede tener una vida y un desarrollo auténticos bajo el presente sistema de comercialismo y búsqueda de la ganancia [...] Me he dado cuenta de que la causa de los aspectos vulgares de la actual civilización es más profunda de lo que había pensado y paulatinamente he llegado a la conclusión de que todos estos males no son sino la expresión externa de una ausencia íntima de bases morales, a la cual hemos sido lanzados a la fuerza por la organización social actual, y es inútil tratar de ponerle remedio desde fuera.[276]

La contradicción entre su trabajo (ordenado y pagado por la clase dominante) y sus ideales, lo persiguió toda su vida. En principio, esta contradicción se originaba por el uso de técnicas artesanales de fabricación y la gran atención al detalle que Morris se exigía. Lógicamente esto elevaba los costos, por lo que la solución parecía estar



en la utilización de tecnologías de producción masiva. Sin embargo, las condiciones de trabajo a que estaban sujetos los obreros le parecían deshumanizante, por lo que las rechazaba. Este hecho le valió todo tipo de críticas pues se decía que se enriquecía a costa de los ricos, para poder hacer la revolución contra ellos.

En 1880 renuncia a la *National Liberal League*, por considerar que era una asociación demasiado tibia en sus actuaciones. A partir de este año se dedica seriamente al estudio de economistas y de diversos autores socialistas. Convencido de la necesidad de impulsar la revolución para cambiar a la sociedad, en 1882 vende toda su biblioteca para dedicar el dinero a su actividad política. Es

[276] Morris, William. *Arte y sociedad industrial.* p.p. 28-29.

significativo que en ese mismo año empieza a aceptar -si bien con grandes restricciones- el uso de la máquina:

> *Esas máquinas maravillosas que en manos de hombres justos y previsores habrían sido utilizadas para aminorar el trabajo repulsivo y para conceder placer o en otras palabras, incremento de vida [...] las máquinas serían utilizadas tan solo para ahorrar trabajo y el resultado sería que la comunidad ganaría una gran reserva de ocio, que podría añadir al logrado mediante la eliminación del despilfarro del lujo estéril y la abolición de la servidumbre de la guerra comercial.*[277]

Durante una conferencia en 1888, retoma este aspecto:

> *No digo que debamos suprimir todas las máquinas, preferiría hacer a máquina algunas de las cosas que ahora se hacen a mano, y hacer a mano otras que ahora se hacen a máquina; dentro de poco, deberemos ser amos de nuestras máquinas y no sus esclavos, como somos ahora. No se trata de librarnos de esta o aquella máquina concreta, construida en acero o en latón, sino de la gran máquina inconcreta de la tiranía comercial, que oprime la vida de todos nosotros.*[278]

En 1883 llega a ser tesorero de la *Democratic Federation*, dirigida por Hyndman, (lo cual es lógico, pues aportaba grandes sumas de dinero) y sobre todo se dedica a la redacción de manifiestos y prepara numerosas conferencias en las que pone de manifiesto sus principales ideas en cuanto a la relación entre arte y sociedad. Destacan sobre todo: *Arte y democracia; Arte y trabajo* y *Arte y socialismo.*

[277] Morris, William. *Arte y sociedad industrial.* p. 102.
[278] Morris, William. *Arte y sociedad industrial.* p. 216.



De manera muy breve presentamos las principales reivindicaciones de Morris en estas conferencias:

- Es justo y necesario que todo hombre trabaje en algo que valga la pena, que sea agradable de hacer por sí mismo y que se realice bajo unas condiciones que no lo hagan ni excesivamente desagradable ni excesivamente angustioso.
- El trabajo se debe ocupar de producir tan sólo objetos que valgan la pena "*Al comprar estas cosas, ¡son vidas humanas las que compran!"* Y este trabajo no deberá ser degradante.

- El trabajo deberá ser agradable en sí mismo, para lo que se necesita que se realice en un ambiente apropiado: "*agradable, generoso y bello"* y que el obrero disfrute de suficiente tiempo libre para el descanso del cuerpo y de la mente.
- Buena salud.
- Educación compenetrada con el pasado, el presente y el futuro.
- Un mundo bello que rodee al ser humano: "...*el socialismo, que comúnmente se cree que tiende hacia un puro utilitarismo, es la única esperanza de las artes."*

Es interesante observar que Morris, al diseñar la cabeza de la papelería oficial de la *Democratic Federation*, incluye el lema "Libertad, Igualdad, Fraternidad", así como las palabras: "Educar, Organizar, Agitar"; en estas últimas, en especial, se puede resumir la actitud de Morris en este momento. Por otro lado se encarga de publicar el órgano de la Federación: *The Commonwealth.*

La Federación se divide al iniciarse una polémica entre Morris y su actitud revolucionaria y cercana al anarquismo y la de Hyndman, que era reformista. Morris es cuestionado sobre su posición con respecto a la teoría marxista.

> *Se me pregunta si creo en la teoría del valor de Marx. Con franqueza no se bien en que consiste... y que me castiguen si ello me preocupa. Creedme amigos míos, me he esforzado por comprender la teoría marxista, pero la economía política no se ha hecho para mí [...] De cualquier forma soy, creo, socialista. Con saber que la clase ociosa es rica y que la clase trabajadora es pobre y que los ricos son ricos porque roban a los pobres, tengo suficiente economía política [...] El sistema, en su totalidad, es monstruoso e intolerable y lo que nosotros, los socialistas, tenemos que hacer es trabajar juntos para conseguir su derrocamiento total...*[279]

Al realizarse una votación entre los miembros para dirimir la polémica, Morris resultó vencedor; sin embargo para no producir una escisión, decide renunciar

[279] Ver Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p.p. 69-70.

junto con varios miembros del consejo directivo (entre los que se encuentra Eleanor, hija de Karl Marx), los que deciden formar la Liga Socialista. Eleanor Marx sirve de contacto para llegar a F. Engels, quien convence a Morris de la necesidad de internacionalizar el movimiento. Son interesantes las opiniones de Engels sobre Morris:

> *Morris es un inveterado socialista sentimental; no sería difícil guiarle si se le pudiera ver dos veces por semana pero ¿quién tiene tiempo para ello?. [...] No se encontrarían en toda Inglaterra tres hombres menos aptos para una organización política que Aveling, Morris y Bax. Pero son sinceros.*[280]

Dentro de la Liga, Morris participa en múltiples manifestaciones en las que hubo encuentros violentos con la policía.[281] Morris, Aveling, Bax y Eleanor Marx fueron arrestados, sin embargo el juez, al considerar que Morris era un *Gentleman*, decide dejarlo en libertad tras pocas horas de arresto y tan sólo una libra esterlina como multa. Por supuesto, Morris pagó las altas multas de sus compañeros que salieron de la cárcel tras 30 días de arresto.

Morris asiste a la Internacional de París en 1889 como delegado y la fuerza de sus intervenciones le ganó el respeto de muchos de los asistentes, sin embargo su salud empieza a decaer y poco a poco se aleja de la actividad política y las manifestaciones, para concentrarse en una nueva empresa: la *Kelmscott Press.*

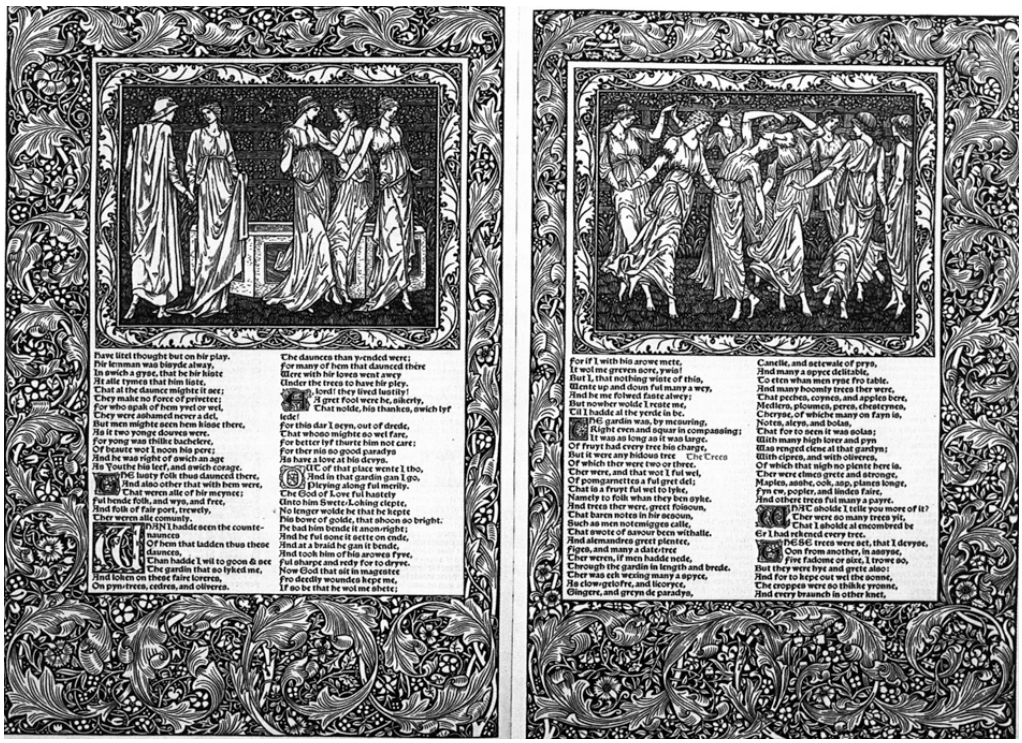
En esta imprenta -más bien una casa editorial- Morris se dedica al diseño editorial y tipográfico, al mismo tiempo que difunde aquellas ideas que considera fundamentales, así publica obras de Ruskin (*The Nature of Gothic)*, de Bax (*Socialism, Its Growth and Outcome*), así como la *Utopía* de Tomás Moro y algunas obras suyas como *Manifiest of English Socialists* y *News from Nowhere*, novela en la que describe un mundo ideal en el futuro y que de alguna manera reúne muchas de sus ideas y aspiraciones. En esta obra, el trabajo de los obreros es definido en

---

[280] Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 51.

[281] Participan en la manifestación del llamado "Domingo Sangriento" (13 de noviembre de 1887) en la que resultaron muertos varios manifestante y policías.

términos de felicidad y realización individual; en lugar de fábricas existen "*talleres asociados, esto es, lugares en los que se reúne la gente que quiere trabajar junta...*"[282]



La descripción que hace de la ciudad (Londres, en algún tiempo futuro), reconstruye un ambiente totalmente gótico, en el que se reconocen algunos de los edificios ya construidos en Londres y que Morris consideraba que se debían preservar.[283] Otros los elimina por completo y en su lugar construye parques y jardines. De esta manera, para Morris la arquitectura gótica se llega a convertir en la mejor expresión de una sociedad no industrial, así por ejemplo, substituye en la novela los puentes de acero por otros de piedra

> *En suma, el remedio fue la producción de lo que solía llamarse arte, pero que actualmente carece de nombre entre nosotros porque ha pasado a formar parte del trabajo de todo aquel que produce.*[284]

[282] Morris, William. *Noticias de ninguna parte*. p.30.
[283] Si bien muestra una cierta ironía hacia algunas obras, así por ejemplo el edificio del Parlamento -diseñado por Pugin- lo convierte en depósito para abono y mercado auxiliar.
[284] Citado en Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la Teoría de la Arquitectura.* p.p. 584-586.

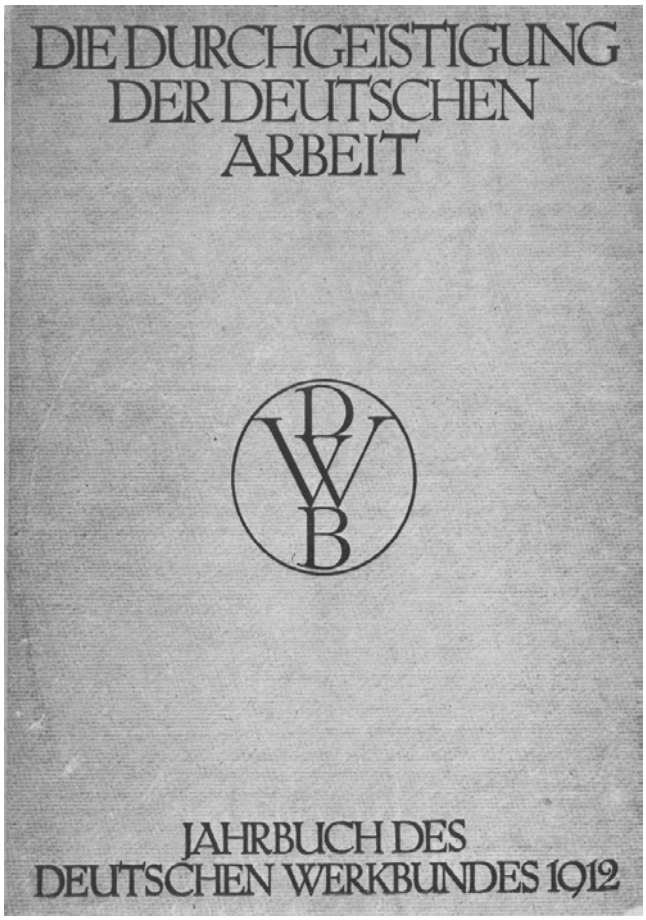
Resulta evidente cómo, para Morris, el arte era en realidad el gran objetivo al que debía aspirar la humanidad. Es en el arte -y el placer que este produce tanto al realizarlo como al contemplarlo- donde se sintetizan los máximos logros de la producción; donde todos los esfuerzos encuentran su recompensa y por tanto sería a lo que todos los seres humanos deberían dedicar su tiempo, independientemente de la profesión.

Durante el período en que escribe esta novela, el ardor revolucionario de Morris disminuye, participa cada vez menos en marchas y conferencias. Sin embargo se ahonda su convencimiento de la necesidad de cambiar la sociedad para que el verdadero arte pueda emerger. Profundiza en el estudio del arte popular, que considera como una verdadera fuente de inspiración, pues en él ve la unidad de sentido y armonía de las que surge el placer en la vida.

> *Quien pretenda creer que la cuestión del arte y de la cultura es prioritaria a la del tenedor y el cuchillo (y hay algunos que lo pretenden) no entiende el significado del arte, cuyas raíces sólo pueden crecer en un terreno de vida próspera y serena.*[285]

Muere el 3 de octubre de 1896, en Kelmscott.

[285] Morris, William. *Como me hice socialista.* Publicado en *Arte y sociedad industrial.* p. 35.



HACIA LA UNIÓN DE INDUSTRIA Y ARTE

EL DEUTSCHE WERKBUND: MUTHESIUS, VAN DE VELDE Y BEHRENS

Las ideas y diseños generados en la Inglaterra del siglo XIX sirvieron como punto de partida para distintas manifestaciones que, a su vez, fueron catalizadoras del nacimiento del Movimiento Moderno. Una de ellas fue el Deutsche Werkbund, fundado por Hermann Muthesius, que sirvió de plataforma a un nutrido grupo de diseñadores que buscaban formas y procesos de diseño que respondieran a las condiciones que la industrialización, ya ineludible a finales del siglo XIX, imponía al diseño en sus diversas manifestaciones. Por otro lado, esta asociación fue centro de acaloradas polémicas sobre el rumbo que debería tomar la configuración de la cultura material. El Werkbund logró reunir a las personalidades más destacadas de la industria alemana con los diseñadores que ayudaron a configurar un nuevo modo de proyectar. Ejemplo de las personalidades que confluyeron en la asociación son Peter Behrens y Henry van de Velde.

La visión sobre el futuro del diseño, el estilo formal de sus diseños y el modo de enfrentarse al proceso de diseño que sostenían Behrens y van de Velde, eran diametralmente opuestos en algunas circunstancias, pero al menos en ciertos niveles teóricos partían de posiciones similares. Ambos personajes protagonizaron polémicas encontradas, al mismo tiempo que desarrollaron obras que permanecen aún a la fecha como ejemplo de buen diseño.

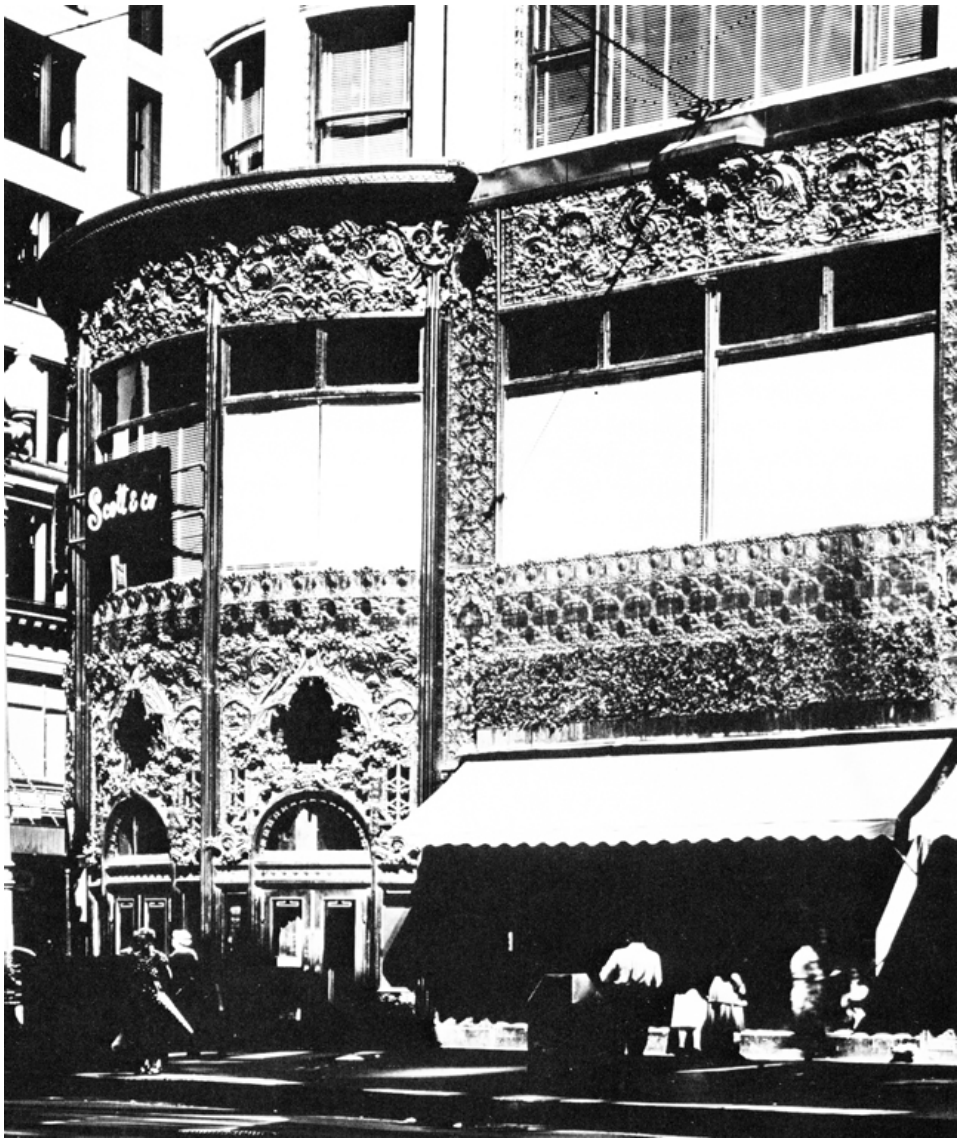
El propósito de este capítulo es mostrar el desarrollo del Werkbund y de estos diseñadores, para así poder entender el fértil campo de ideas en el que surgió el diseño moderno. Para esto, se presentan brevemente, a modo de antecedentes, dos manifestaciones que eventualmente confluyeron en esta asociación: en primer lugar el art nouveau de línea sinuosa y en segundo la secesión vienesa, para después ofrecer una semblanza de los aspectos más relevantes de la obra de Henry van de Velde y de Peter Behrens y finalmente el desarrollo del Deutsche Werkbund pues en este proceso podremos observar las distintas tendencias que eventualmente encontraron su síntesis en la formación de la Bauhaus.

ANTECEDENTES

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, los países más desarrollados en esa época seguían con mucha atención el debate que ocurría en Inglaterra entre industrialización (apoyada por el Círculo de Cole) y procesos artesanales (punto focal del movimiento Arts and Crafts). Muchos diseñadores viajaban a Inglaterra para poder observar los nuevos proyectos y participar en la polémica. Los miembros de los diversos grupos ingleses empezaron a organizar exposiciones que fueron presentadas tanto en las naciones europeas como en los Estados Unidos, influyendo a muchos jóvenes de esos países.

Así, en los Estados Unidos, por ejemplo, las exposiciones del trabajo de algunos de los gremios Arts and Crafts[286] influyeron grandemente en Frank Lloyd Wright, quien así se convirtió en uno de los promotores de las ideas del movimiento, llegando a generar varios grupos que se inspiraron en esos ideales y las formas que de ellos se derivaron. A la visión del Arts and Crafts, en los Estados Unidos se buscó la unión con los principios del funcionalismo surgidos de la Escuela de Chicago, con Louis Sullivan como su representante más destacado.

[286] La primera exposición Arts and Crafts en los Estados Unidos, fue presentada por Oscar Wilde, quien tenía una gran amistad con William Morris. Presentó numerosas conferencias explicando los principios del movimiento.



En Europa se dieron otras manifestaciones: al mismo tiempo que se difundían las exposiciones del movimiento Arts and Crafts, se ponía de moda el arte oriental, especialmente el japonés. La unión de las expresiones formales de estos estilos, produjo -a grandes rasgos- dos vertientes formales y ambas se incluyen dentro del llamado art nouveau. Una de ellas tomó del Japón la pureza geométrica que encontramos en algunos diseños de interiores japoneses de inspiración en la filosofía zen. Esta vertiente tuvo un fuerte impacto sobre todo en Viena y otros países de habla alemana, mientras que la otra retomó las formas largas y sinuosas de la pintura tradicional japonesa y tuvo como centro de expansión Bélgica y Francia. Estando ambas expresiones formales en su mejor momento (si bien cada

una de ellas tenía su propio campo de desarrollo), encontraron en el Deutsche Werkbund un espacio donde debatir y hacer públicas sus posturas.



Cronológicamente, en 1892, con la obra de Víctor Horta, podemos reconocer claramente al art nouveau de línea sinuosa como un estilo maduro y pocos años después, hacia 1900 surge en Viena lo que llamaremos el art nouveau geométrico (si bien esta vertiente venía siendo explorada por Ch. R. MacIntosh, en Escocia, desde 1895). Ambas vertientes se prolongan hasta 1914, cuando H. van de Velde proyecta un edificio en la ciudad de Colonia para el congreso del Deutsche

Werkbund en estilo art nouveau[287]. Por tanto la vida de este estilo fue relativamente breve: aproximadamente 20 años, que fueron suficientes para generar un cambio profundo en la cultura material del mundo.

En cierta medida, el art nouveau encontró en las artes plásticas, especialmente la pintura, un amplio campo de desarrollo y el paso de la pintura a las artes gráficas se dio fácilmente teniendo en estas un medio de difusión acorde a la modernidad. De la difusión en carteles, ilustraciones de revistas y diseño editorial, el art nouveau pasó a tener una gran influencia en las llamadas artes aplicadas o decorativas, para así llegar a la arquitectura donde se dieron espacios que reunían armoniosamente el diseño completo del ambiente: vitrales, mobiliario, objetos de uso cotidiano, etcétera[288], Este proceso coincidió con la época de las grandes exposiciones universales, en las que los países competían para llamar la atención de los mercados extranjeros, promocionando tanto su producción industrial, como las características particulares de las distintas culturas nacionales. La necesidad de los países de presentarse como “el más avanzado”, los llevó a usar el nuevo estilo de manera profusa, por ser éste un símbolo de lo más “moderno” y de un rompimiento (especialmente en los inicios del siglo XX) con las ataduras del pasado.

Así, el art nouveau se difundió muy ampliamente y se convirtió en el símbolo de la esperanza en un nuevo siglo, que encontraba en la industrialización el camino para llegar a mayores niveles de bienestar y progreso.

Si bien la calidad y amplia profusión del art nouveau merecen un espacio mayor del que les damos aquí, nos concentraremos en dar una visión general de algunos de los diseñadores más representativos de este estilo, tan sólo para dar pie a una explicación de su presencia en el Deutsche Werkbund y de su influencia en el

[287] Este edificio para el Deutsche Werkbund, se diseña siete años después del nacimiento del cubismo con Picasso y tres años después de que Walter Gropius diseñara la Fábrica Fagus.
[288] Si bien desde el Arts and Crafts existía la necesidad de armonizar la totalidad del espacio, fue en el art nouveau donde esto se reflejó de manera más clara, por lo que es común encontrar que los diseñadores de esa época, pasaban fácilmente del diseño de un cartel al de una silla o vajilla, finalizando en edificios o casas habitación. De hecho no eran pocos los contratos para diseño arquitectónico que incluían el diseño del mobiliario o vajillas así como las telas para tapicería o cortinas.

Movimiento Moderno. Para revisar el desarrollo de este estilo, presentaremos en primera instancia su manifestación en Bélgica y Francia, para después observar lo acontecido en Viena durante la secesión.

ART NOUVEAU: LA LÍNEA SINUOSA

Gracias a una exposición del trabajo del gremio llamado *Century Guild*, encabezado por Arthur Haygate Mackmurdo (1851-1942), en ese momento uno de los principales representantes del Arts and Crafts, un grupo de jóvenes artistas decidió iniciar una empresa similar. Además de tomar algunos de los aspectos técnico-productivos y formales de la obra de Mackmurdo, incluyeron en sus obras la influencia, muy en boga en Europa en aquella época, de obras pictóricas japonesas.

La mezcla del "japonismo" y del Arts and Crafts dio por resultado la corriente del Art Nouveau que se caracteriza por sus líneas largas y sinuosas, que resultan en una expresión sensual siempre inspirada en motivos de la naturaleza[289].

No deja de ser curioso que estos jóvenes siempre reconocieron como guías a los gremios ingleses, sin embargo el mismo Mackmurdo opinaba que la nueva tendencia formal era abominable y se desligaba totalmente de ella. De cualquier manera, las líneas propuestas por el art nouveau encontraron eco por toda Europa y dieron lugar a una expresión fresca.

El art nouveau tuvo en Bélgica su centro de expansión. Desde ahí se difundió por toda Europa donde recibió distintos nombres: Jugendstijl (Países Bajos), Modernismo (España) y Jugendstil (Alemania y Austria).

Hector Guimard (1867-1942), cuyo trabajo más difundido es el diseño de las estructuras que marcan la entrada de algunas estaciones del metro de París para la exposición mundial de 1900, pero que realizó numerosas y variadas obras de diseño y arquitectura. Destacan sus diseños de 1920 para la producción estandarizada de mobiliario, que marcan no sólo una nueva postura con respecto al uso de la tecnología, (recordemos que en el art nouveau aún persisten ecos de las posturas del Arts & Crafts en cuanto al rechazo de la producción industrializada)

[289] Es oportuno recordar que la inspiración en motivos de la naturaleza viene de las propuestas de J. Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura*, que encuentran una gran coincidencia con los motivos de la pintura tradicional japonesa.

sino también es un intento de carácter social al buscar llevar manifestaciones artísticas a un número mayor de consumidores.

Buscó introducir sus diseños en el mercado de los Estados Unidos, por lo que emigró a ese país en 1938, sin embargo se encontró con que el art decó era un estilo más apropiado al mercado americano, en especial en Nueva York. Rehusó adaptar sus proyectos a este estilo y permaneció fiel a los principios del art nouveau. Esta postura de Guimard refleja, por un lado, la competencia que se desataba entre Europa (en especial Francia y Bélgica) y los Estados Unidos, por producir estilos que establecieran la primacía de una cultura sobre otra, y por otro, marca un punto en el que algunos diseñadores se concentran en la problemática del estilo, más que en la generación de diseños apoyados en ideas y/o ideales. Por este motivo el art nouveau ha sido considerado por muchos como sólo una manifestación estilística, centrada en los aspectos cosméticos y de moda de la forma, en contraste con posturas que se apoyaban –como hemos visto en capítulos anteriores- en posturas ideológicas apoyadas en condiciones sociales, políticas y económicas. Guimard muere en Nueva York en 1942.



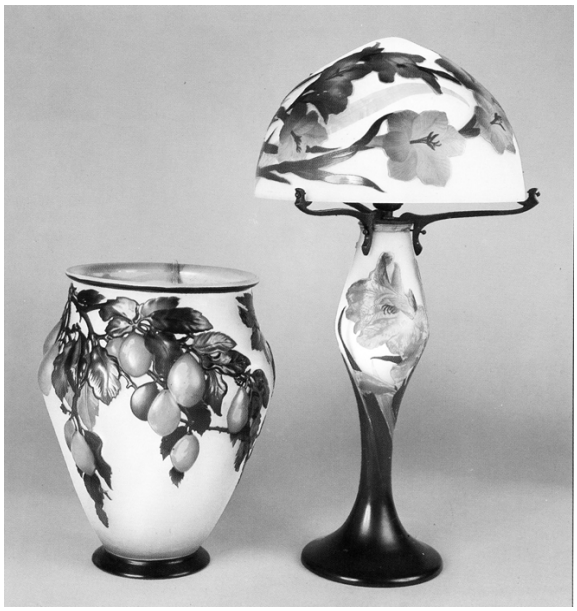
Victor Horta (1861-1947), cuyos diseños arquitectónico y de mobiliario sin duda dieron a Bélgica un aspecto notable debido a la gran cantidad de casas particulares y edificios que proyectó en esa ciudad. Debido a esta vasta obra, es para muchos el iniciador y líder del arto nouveau.



Una de las características sobresalientes de la obra de Horta, es el uso de materiales como el acero fundido y el vidrio. Un buen ejemplo de esto es el Hotel Tassel (1892), donde el acero es usado tanto como elemento constructivo como decorativo. En 1893 construyó la Maison Autrique, otro de los ejemplos más desarrollados del art nouveau. Otras de sus obras destacadas fue el Hotel Eetvelde, concebido, según Horta como un ejemplo de la obra total de arte. Entre 1896 y 1899 diseñó la Maison de Peuple, sede del partido socialista belga, con una fachada construida totalmente con acero fundido y vidrio. De 1919 a 1915 fue profesor y director de la escuela de bellas artes en Bruselas, lo que le permitió difundir sus ideas y la postura estética que dio lugar al art nouveau.

Entre 1916 y 1918 vivió en Londres y los Estados Unidos. Como resultado del contacto con otras visiones sobre el diseño y la arquitectura, se distanció del art

nouveau y proyectó edificios más cercanos al estilo neoclásico, con líneas rectas más adecuadas a la postura funcionalista. Ejemplo de esta tendencia de su obra es el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, construido entre 1922 y 1928.



Emile Gallé (1846-1904) realizó numerosos diseños de mobiliario y lámparas, encontrando en el vidrio un material que por su ductilidad se prestaba al tipo de expresión que el art nouveau demandaba. En 1873 estableció su propio taller de vidrio, lo que le permitió disponer de un espacio dedicado sobre todo a la experimentación. Un año más tarde se hace cargo de la fábrica de vidrio y cerámica de su padre; de esta manera disponía de un taller experimental y de una fábrica donde aplicaba algunos de los logros que alcanzaba en su taller. Esta postura, en la que la producción se apoyaba en trabajos de orden experimental, dio al trabajo de Gallé características especiales que le permitieron destacar y alcanzar no sólo el éxito económico, sino también el reconocimiento de colegas por la calidad proyectual de su trabajo. Del trabajo de Gallé destacan floreros, lámparas e incluso joyería en vidrio, apreciada por sus cualidades estéticas.

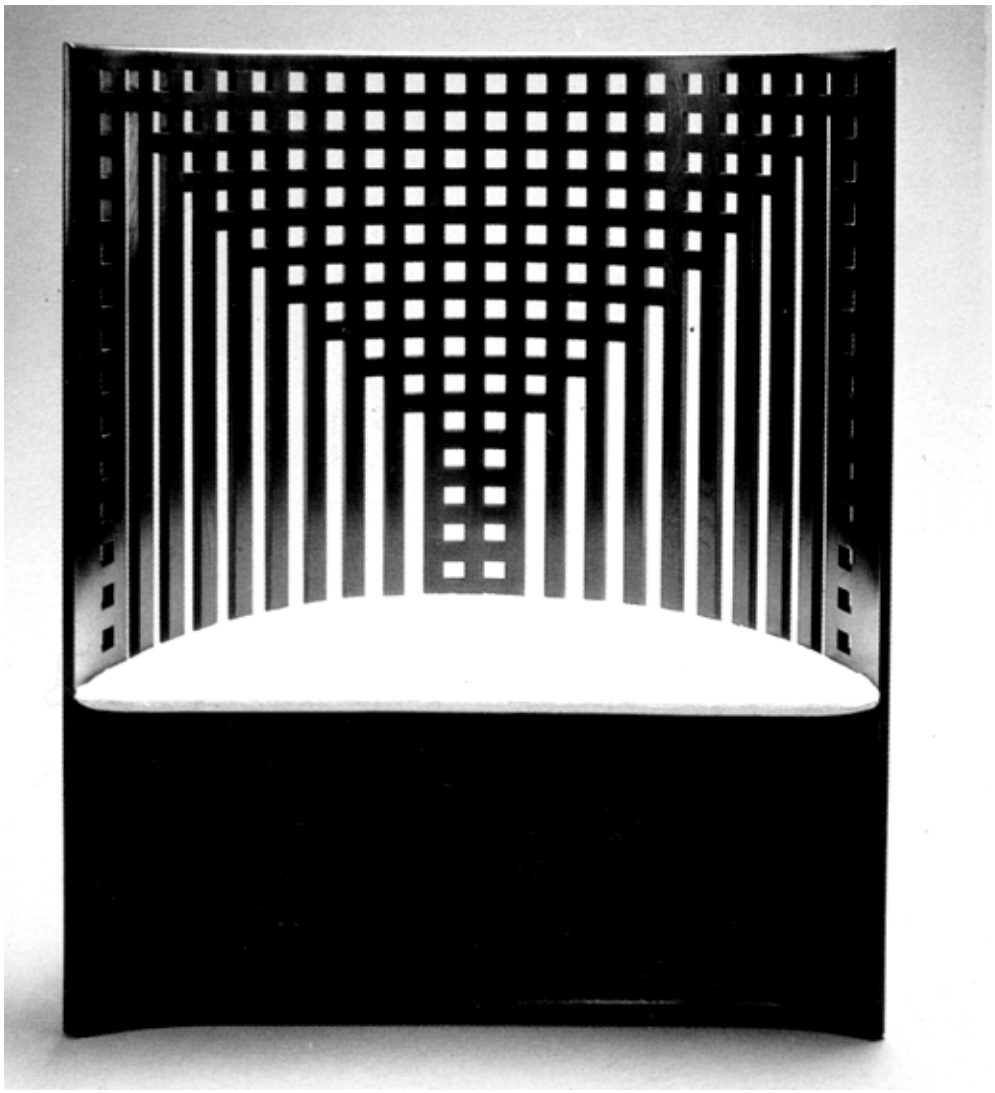
Por otro lado, en 1901 creó la Alliance Provinciale des Artistes, que posteriormente fue conocida como la École de Nancy, que tenía como su principal objetivo lograr la unión entre industriales y artistas, para promover el desarrollo de la región de Lorena, Francia, por medio del desarrollo de productos de alta calidad. En este centro se capacitó una gran cantidad de artesanos y diseñadores en diversas técnicas y materiales. Destaca la presencia en la École de Nancy de diseñadores como Victor Prouvé, Louis Majorelle, Henry Bergé y Emile Friant. En la exposición mundial de 1900 en París, varios diseñadores pertenecientes a la École de Nancy, obtuvieron los principales premios en el diseño de mobiliario (Emile Gallé obtuvo la

medalla de oro en mobiliario y lámparas), artículos para el hogar y diversas piezas ornamentales. Debido a esta destacada presencia, muchos consideran que la École de Nancy es el centro donde verdaderamente maduró y se consolidó el art nouveau.

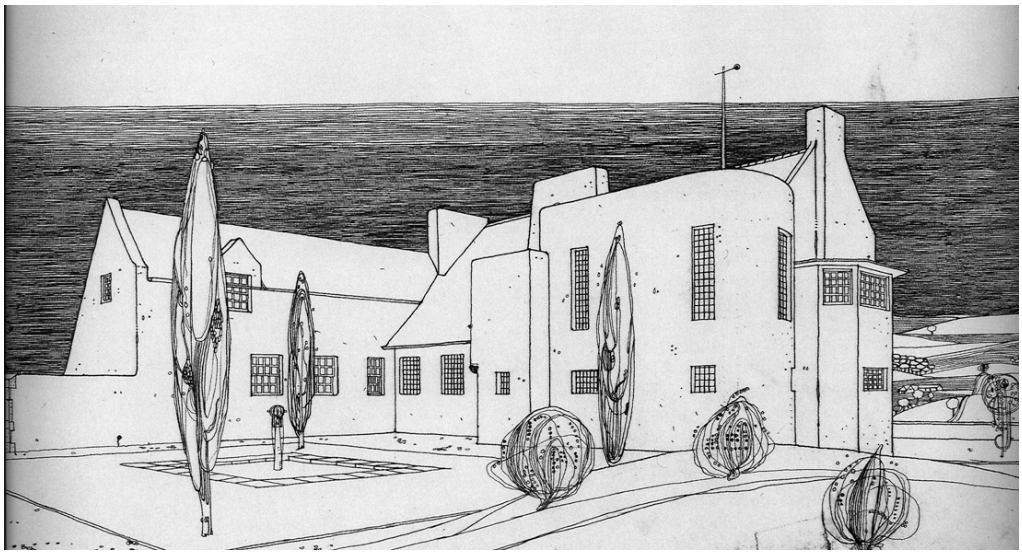
Al morir Emile Gallé, Victor Prouvé se hace cargo de su empresa, que ya contaba con tiendas en París, Bruselas y Londres.



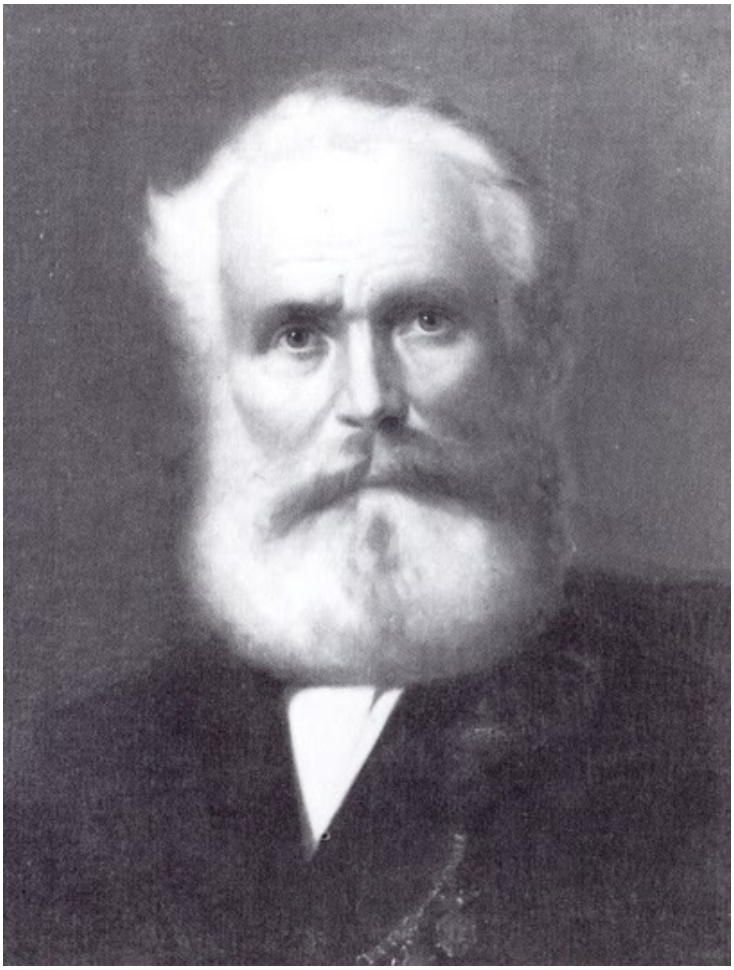
Mención especial merece Charles Reenie MacIntosh (1868-1928), quien realizó su obra alejado del centro de Europa. Nacido en Escocia, desarrolló la mayor parte de su trabajo en Glasgow. Gran parte de su obra la realizó junto con Herbert McNair y por otro lado, desde sus inicios mantuvo una estrecha relación con el diseño gráfico, colaborando ampliamente con las hermanas Margaret y Frances MacDonald (eventualmente MacIntosh se casó con Margaret y MacNair con Frances), formando así lo que se conoció como “los cuatro de Glasgow”. El relativo aislamiento que este grupo tenía con respecto a la tendencia central del continente, permitió el desarrollo de un estilo peculiar y si bien, por el mismo motivo, su obra no tuvo gran difusión en un principio, con el tiempo sus diseños han sido reconocidos y actualmente son altamente valorados. Muchos de los proyectos de muebles de MacIntosh son reproducidos hoy en día, por diversas empresas prestigiosas.



Hacia 1900, los cuatro de Glasgow participaron en diversas exposiciones en Londres y Viena, lo que permitió que su trabajo fuera conocido, además de convertirse en una influencia decisiva para la Secesión vienesa.



McIntosh produjo diseños notables en el campo de la arquitectura, como la escuela de arte de Glasgow (construida hacia 1898) y la Hill House. en campo del mobiliario destacan sobre todo los diseños realizados para una cadena de salones de té llamada Willow Rooms (también conocidos como Miss Cranston´s Tearooms). en todos ellos destaca una cuidadosa atención a la composición y al trazo basado en sistemas de proporción geométrica. La atención al detalle y un manejo inusual del color, tanto para su época como para el contexto de Glasgow en particular, dieron por resultado diseños novedosos y atractivos.



DISEÑO Y PRODUCCIÓN MASIVA

MICHAEL THONET

Durante el siglo XIX destacó la producción de mobiliario, en especial sillas, de madera curvada iniciada por Michael Thonet. Su enfoque en el diseño se desliga de las tradiciones formales, y se convierte en el resultado de la experimentación en materiales y procesos productivos. Es por este motivo que la obra de Michael Thonet

merece una destacada mención en la revisión del proceso de conformación del diseño moderno.

Mientras en Inglatera se daba el debate entre quienes apoyaban el desarrollo industrial y quienes buscaban rescatar la producción y valores artesanales, en otros países de Europa se daban distintas manifestaciones, ya fuera en un sentido o en otro, alejadas de las radicales posiciones que se adoptaban en Inglaterra.

Caso excepcional para su tiempo, Thonet da una de las primeras y más evidentes demostraciones de haber concebido el principio básico de diseño: que diseño y máquina puede ser términos condicionantes de las necesidades, en una relación armónica[290]

Un claro ejemplo de esto se encuentra en la obra de Michael Thonet (1796-1871), nacido en Boppard am Rhein, en ese momento parte de Prusia, quien aprendió el oficio de la fabricación de muebles en el taller de su padre. Este conocimiento fundamental desembocó en la formación, en 1819, de un taller de marquetería aplicada a la fabricación de muebles tradicionales.

En este primer taller, Thonet inició la experimentación para doblar madera. Los primeros experimentos exitosos consistieron en la utilización de láminas o chapa de madera, pegadas entre sí con una cola flexible y prensadas sobre un molde. Debido a que este procedimiento era lento, pues la madera debía moldearse con lentitud para evitar que se astillara, se experimento con el uso de pegamento caliente y vapor para suavizar las láminas de madera. Este proceso ofreció mayores posibilidades de éxito, por lo que Thonet continuó perfeccionándolo hasta que, hacia 1836, consiguió fabricar las primeras sillas en madera curvada.

Estos primeros ejemplos llamaron la atención del príncipe von Metternich, quien lo invitó a establecerse en Viena para producir mobiliario para la corte en 1814. Un año después, al mostrar su muebles a la familia imperial, recibió el reconocimiento que le permitiría establecer una fábrica de muebles. Uno de los primeros pasos para

---

[290] Santoro, G. *Il caso Thonet*. Edit. Lo Scaffale. Roma. 1968. P. 26

establecer esta empresa, fue la adquisición de una fábrica de pegamentos. De esta manera, Thonet podía controlar sus experimentos tanto en los adhesivos como en la madera.

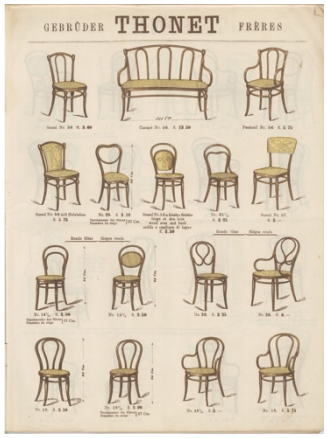
Junto con sus cuatro hijos formalizó consolidó esta primera fábrica que, en 1850, lanzó al mercado su modelo No. 1, con el que dio inicio a una serie constante de nuevos diseños y que apuntaló el éxito comercial de la empresa.



Silla No. 1 Michael Thonet. 1850

En poco tiempo logró manufacturar diversos modelos, que fueron exhibidos en la exposición del Crystal Palace en Londres, 1851. En esta exposición obtuvo una medalla de bronce lo que le permitió alcanzar una buena proyección internacional. Las sillas mostaradas por Thonet en aquella ocasión se distinguieron por la innovación tecnológica que significaba curvar madera y el resultado estético de sus modelos que llamó poderosamente la atención, pues mostraban un enfoque de diseño distinto al imperante en Inglaterra con los diseños del Movimiento Arts & Crafts, o los diseños de Christopher Dresser (miembro del círculo de Cole).

En 1853 funda, junto con sus hijos, la empresa *Gebrüder Thonet* que en 1856 establece su segunda planta en la ciudad de Koritschan en Moravia, donde tenía fácil acceso a carbón, madera y agua. Al iniciar los trabajos en esta planta, `publicó su catálogo, que es una muestra de la diversidad y cantidad de modelos de sillas que se producía, en esa empresa.



Catálogo de la empresa Thonet.

En 1859 se produce por primera vez la muy conocida silla 14, de la cual, según algunas fuentes, se han producido más de 50 millones de ejemplares[291] y continua en producción a la fecha.



Silla 14. Michael Thonet.1859

[291] De Masi, Domenico. *A emoçao e a regra. Os grupos criativos na europa de 1850 a 1950*. José Olympio Editor. Rio de Janeiro. 1990.

Sin dudas la silla 14 representa un ejemplo de la racionalización del diseño haciendo un buen uso de recursos. Además de sus cualidades estéticas, se podía enviar desarmada, por lo que se podía exportar un buen número de ellas en cajas y ser fácilemnte ensamblada con la ayuda de unos cuantos tornilos. El resultado es una silla ligera, elegante y de bajo costo. Estos factores posibilitaron que la silla se utilizara prácticamente en todos los cafés y rstaurantes de la época, convirtiéndose en un elemento representativo de la época.



En 1861 fue construida una nueva fábrica en Bystritz am Hostein, donde la silla 14 se produjo en gran escala. Thonet intentó diversificar la producción de sus fábricas, sin embargo la demanda de la silla 14 era tal que esta planta se dedicó casi exclusivamente a su producción.

El crecimiento de la emopresa llevó a la construcción de una nueva fábrica en Gross-Ugrocz y en 1987 otra más en Wsetin. A finales del siglo XIX cerca de seis mil personas estaban empleadas por la empresa y su producción era de cuatro mil piezas diarias.

Este crecimiento en la producción representó otros problemas. La producción media anual de las fábricas Thoiner requería de 40 mil metros cúbicos de madera. Si se

considera que una hectárea de bosque produce 8 metros cúbicos de madera, significa que la producción anual de la silla 14 exigía 500 hectáreas de bosque lo que, a todas luces, es insostenible a largo plazo. Dentro de este marco es importante señalar que la silla 14 representaba una tercera parte de la producción total de la empresa Thonet.

Además de producir sillas para establecimientos, la silla mecedora también fue un éxito, dirigida al uso en el hogar.



En este sentido, puede afirmarse que la empresa no se orientaba a satisafacer una cierta demanada existente. Más bien creaba la demanda y el deseo de adquirir sus productos, con base en dos elementos fundamentales: la estética innovadora y la novedad de la madera curvada. La experiencia lograda en la tecnología para curvar madera, dio por resultado la posibilidad de controlar los costos, por lo que sus sillas eran accesibles, por lo menos para la clase media europea.

> En el campo del diseño, estamos delante de una solución revolucionaria del problema productivo. Por la primera vez en la historia, el problema se establece y resuelva con la aplicación de un método racional[292]

En términos de estilo, Thonet anticipó algunas de las formas favorecidas por el Art Nouveau y sus diseños fueron alabados por personalidades como Adolf Loos y Otto Wagner, lo que contribuyó aún más a su fama.

[292] Santoro, G. *Il caso Thonet*. Edit. Lo Scaffale. Roma. 1968. P. 44

Se sabe que Michael Thonet dirigió y supervisó personalmente muchos de los diseños de su catálogo, incluso, un año antes de su fallecimiento, participó en un diseño de su hijo Augusto, que buscaba estandarizar algunas piezas y reducir el uso del tejido de palma del asiento.

Silla. Augusto  Thonet.1870



Silla 12 B. Michael Thonet

1869 marcó el vencimiento de la patente original de Michael Thonet, por lo que sus métodos productivos puedieron ser utilizados por otras empresas

Su impacto ha sido muy importante en el ámbito del diseño, si se considera que Marcel Breuer, ya en la Bauhaus, tomó el concepto de Thonet para diseñar algunos de sus muebles. Para Breuer fue un logro personal poder diseñar mobiliario para la

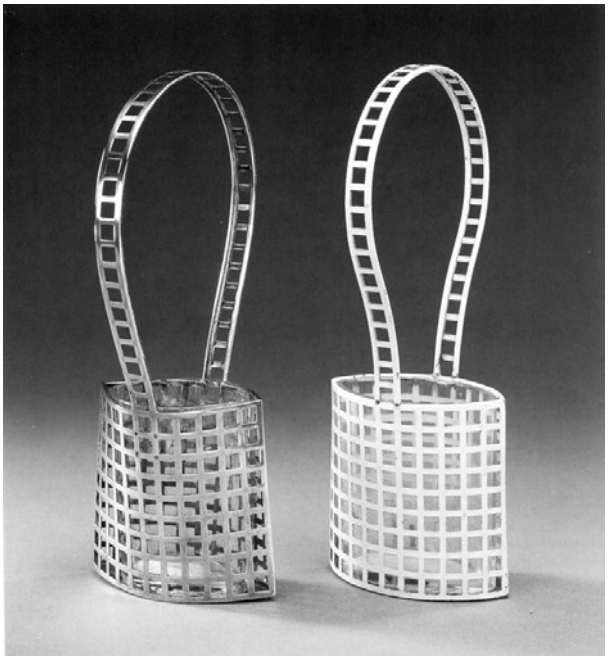
empresa Thonet, que a la fecha, si bien fusionada con otras empresas, continua fabricando muchos de los modelos originales.

El art nouveau geométrico. La secesión vienesa

"Lo que nosotros queremos, es lo que los japoneses han hecho siempre"
Josef Hoffmann



En los inicios del siglo XX, Viena se convirtió en uno de los centros intelectuales más fecundos de Europa. Por diversos motivos, muchos de ellos azarosos, en esa ciudad se congregaron científicos como Albert Einstein, Sigmund Freud; artistas como Klimt, Gustav Mahler, Kokoschka y filósofos de gran importancia como Wittgenstein. En el campo del diseño encontramos personajes como Adolf Loos y Josef Hoffman. A todos ellos los unía el deseo de buscar y encontrar en sus respectivas áreas de desarrollo nuevos caminos que significaran el nacimiento de un nuevo milenio, de una nueva era.



Un hecho de gran importancia, dentro del espíritu de la Secesión Vienesa, se dio cuando el Gran Duque Ernst Ludwig II von Hesse, decide establecer bajo su patrocinio una comunidad de artistas en la ciudad de Darmstadt. Es importante resaltar que los propósitos del Gran Duque al formar este grupo eran dos: propiciar el desarrollo de un "estilo nacional" y estimular los aspectos económicos, en especial la exportación de productos manufacturados. En estos objetivos, por primera vez se establece un plan y una acción con fuerte apoyo gubernamental, para usar el diseño en esas dos vertientes, la cultural y la económica. Si bien los objetivos planteados no se alcanzaron en su totalidad, este experimente sirvió como precedente a una gran cantidad de asociaciones que buscarían alcanzar esos objetivos de diversos modos.

La comunidad establecida en Darmstadt fue conocida como *Matildenhöhe*, en honor a la esposa del Gran Duque. En un amplio terreno se construyeron varias casas para ser habitadas por los artistas convocados. El diseño arquitectónico estuvo a cargo de Joseph-María Olbrich, dentro de este plan de desarrollo arquitectónico, se destacó el entonces joven arquitecto Peter Behrens[293] quien hasta ese momento era conocido por su labor como ilustrador y diseñador de exposiciones.

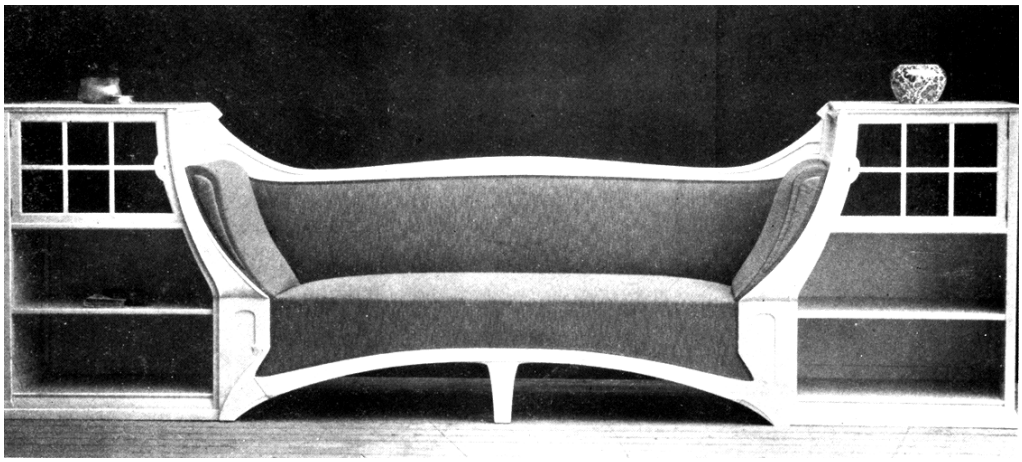
[293] El trabajo de Behrens será revisado con mayor detalle al presentar el desarrollo del Deutsche Werkbund.

HENRY CLEMENS VAN DE VELDE. ARTE Y DISEÑO



Nace en Amberes, Bélgica en 1863. Fue hijo de un químico reconocido, que logró generar una riqueza familiar considerable. Henry van de Velde decide estudiar pintura, pero al conocer las ideas de Ruskin y Morris, así como el trabajo de Voysey, decide dedicar sus energías al trabajo de diseño y arquitectura. Viajó extensamente por Inglaterra para poder observar directamente las obras de los diseñadores del movimiento Arts and Cafts y a su regreso al continente, decide iniciarse en el desarrollo de mobiliario y objetos decorativos.

En poco tiempo su obra se destacó y en 1896 fue encargado de realizar diseño de interiores, mobiliario y carteles para las galerías de arte de Samuel Bing en París, convirtiéndose así en uno de los primeros diseñadores en llevar el entonces naciente art nouveau a Francia.



Socialista moderado, también fue, junto con su compatriota Victor Horta, uno de los pilares del art nouveau en los Países Bajos. Su obra la podemos entender como uno de los puentes entre el Arts and Crafts y el movimiento moderno. Su interés por el Arts and Crafts recae más en los aspectos filosóficos fundamentales que en las características formales o estilísticas. De hecho, rápidamente comprende que el rechazo a los procesos industriales estaba condenado al fracaso, por lo que busca en sus proyectos una manera para rescatar la dignidad del obrero, al mismo tiempo que usaba procesos industriales. Evidentemente, para los puristas del Arts and Crafts esta posición era sacrílega.



De las teorías de Ruskin y Morris tomó conceptos como la unidad de las artes y la importancia de la ornamentación, así como la relevancia social del diseño en cuanto a elemento para recuperar la dignidad del trabajador. Es posible trazar otras líneas de unión entre van de Velde y el Arts and Crafts: las ideas de Charles R. Ashbee tuvieron una influencia definitiva, tanto en el sentido de unir la belleza con la producción industrial como en conceptos pedagógicos. Al dirigir la Escuela de Artes Aplicadas en Weimar, trató de introducir métodos de enseñanza similares a los de la Guild and School of Handicrafts dirigida por Ashbee en Londres. En otro aspecto, la obra de Mackmurdo fue definitiva para configurar el estilo Art Nouveau, pues los diseños de mobiliario que presentó durante una exposición de Arts and Crafts, en palabras de van de Velde, fueron la chispa que generó el nuevo estilo.

Para van de Velde, el aspecto estético del diseño era primordial, no sólo por el placer visual, sino sobre todo por su importancia en la moral de la sociedad[294]: "*…la fealdad corrompe no sólo a la vista. Corrompe también el corazón y la mente"*[295]

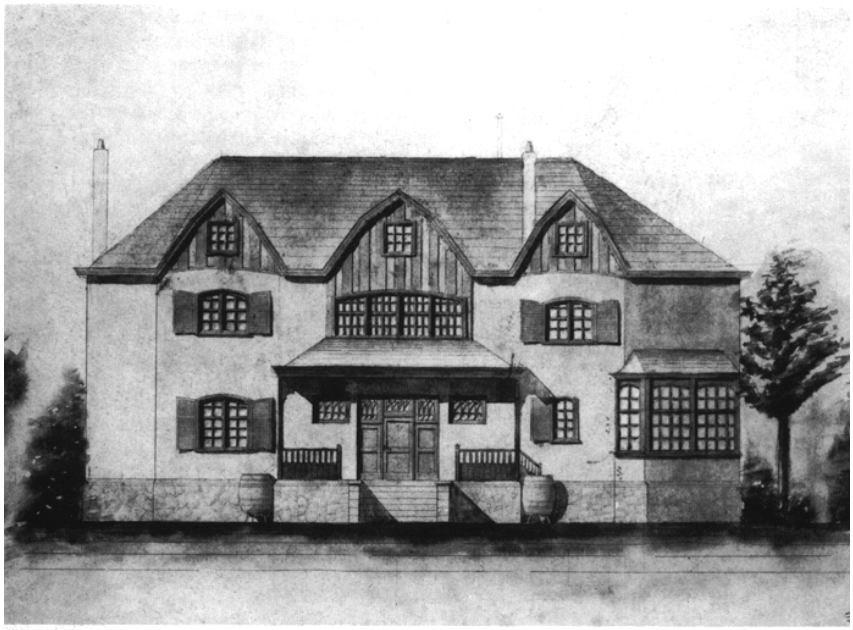
En opinión de van de Velde, la unión de las artes existe desde los inicios de la humanidad, sin embargo fue destrozada durante el Renacimiento. Reconoce los esfuerzos de Ruskin y Morris por intentar de nuevo su unión y al igual que ellos considera que la cúspide de esta unión se da en la arquitectura y que la función de las otras artes es la de decorar al edificio. A diferencia de los ingleses, van de Velde rechaza el gótico, pues considera que este estilo no expresa las condiciones de vida modernas. Otra diferencia con sus antecesores se da en la aceptación de los materiales y técnicas de producción modernas, considerando que para recuperar la dignidad y el lugar histórico de la clase trabajadora, lo que hace falta es ligar a la producción industrial con el artista:

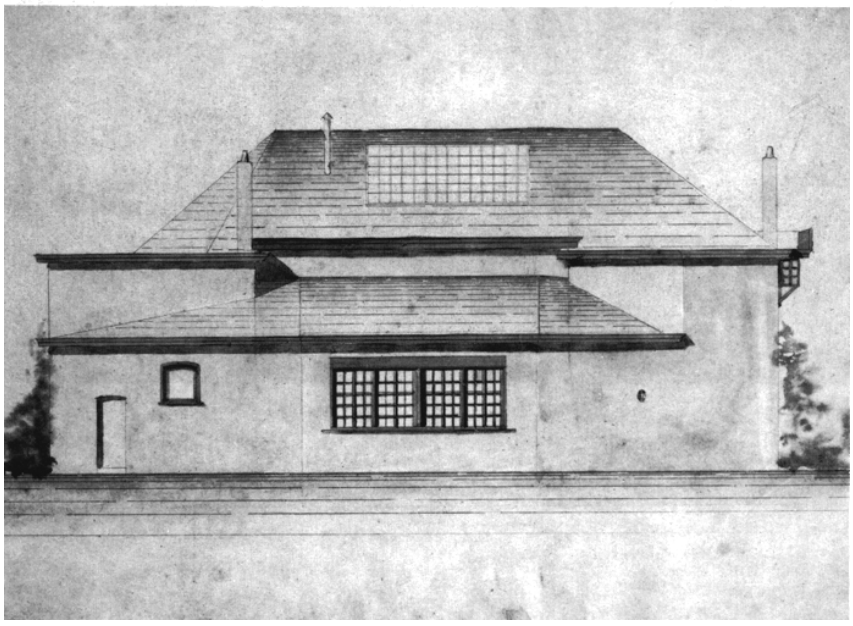
> *Es evidente que en el futuro, las máquinas repararán toda la miseria que han generado y pagarán los delitos que han cometido ... Ellas crean indiscriminadamente lo bello y lo feo. Sus poderosos brazos de hierro crearán lo bello tan pronto como las guíe la belleza ... Mi ideal sería reproducir mis creaciones por miles, eso sí, bajo un riguroso control*[296]

[294] Vale la pena resaltar el eco, que en esto hace, de las propuestas de A.W.N. Pugin.
[295] Página en Internet. http://www.greatbuildings.com/gbc/architects/Henry_van_de_Velde.html. Consultada el 10 de julio de 2000.
[296] Van de Velde, Henry. *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture.* En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p. 48



A pesar de no haberse formado como arquitecto, en 1895 proyecta su casa en Bloemenwerf, cerca de Bruselas y la equipó con sus propios diseños de mobiliario, haciéndose cargo personalmente de todos los detalles, incluso diseñó el vestido que usó su esposa el día de la fiesta inaugural de su casa y se hizo cargo del menú, para poder ofrecer una ensalada de tomates rojos sobre platos verdes. En sus *Memorias*, van de Velde narra que pintores como Toulouse-Lautrec querían visitar su casa para observar el armonioso resultado de sus diseños. Más allá de lo anecdótico, esta obra sirvió para impulsar la fama de van de Velde, no sólo como diseñador de mobiliario, sino también como arquitecto.





Hacia 1897, gracias a una exhibición de muebles, su obra empezó a ser conocida en Dresden, donde realizó diversos proyectos de diseño de interiores. En 1898 diseñó una de sus obras más conocidas: un escritorio en el que una banda libremente rodea al mueble, formando lazos fluidos y sensuales, curvando las paredes exteriores, para fortalecer la imagen de solidez y de conjunto cerrado, características típicas de la obra de van de Velde. También en este diseño se evidencia su postura social pues el trabajo artesanal, apoyándose en herramientas

modernas, logra un gran balance, rescatando la dignidad y orgullo del artesano, sin desdeñar la importancia de las nuevas tecnologías.



En sus diseños es fácil observar la importancia que el Art Nouveau daba al aspecto funcional, usando las curvas sinuosas del estilo para, por ejemplo, recibir al cuerpo en sillas y sillones.

En 1899 se muda a Berlín y realiza diversos proyectos de interiores para tiendas y obra gráfica, impulsando sobre todo el diseño tipográfico. En 1900 diseña el diseño de interiores del museo Folkwang, donde logra una gran armonía entre espacio y mobiliario. Hacia 1901 le encargan diseñar las habitaciones privadas del conde Kessler en Weimar, con lo que logra reconocimiento en diversas ciudades de Alemania. En 1902 el Gran Duque de Sajonia-Weimar lo invita como consultor del gobierno y a dirigir la escuela de artes y oficios (*Kunstgewerbeschule*) en Weimar. Junto con la reorganización académica de la escuela, fue el encargado de proyectar los edificios, tanto de la escuela de artes y oficios, como de la de Bellas Artes[297].

[297] Ambos edificios, posteriormente, fueron la sede de la Bauhaus en Weimar y según las Memorias de van de Velde, el diseño de los edificios se inspiró en el que realizó Ch. R. MacIntosh para la Escuela de Arte de Glasgow.



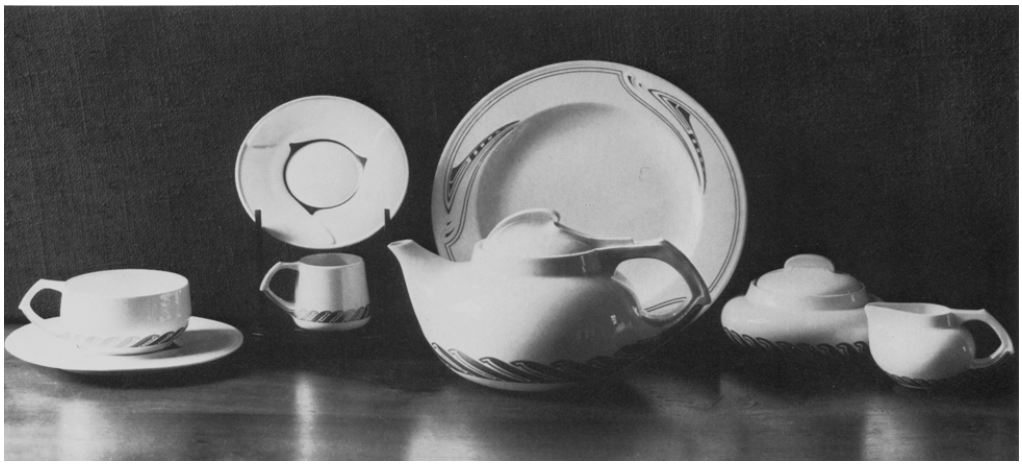
Su trabajo, tanto docente como proyectual, fue ampliamente reconocido, por lo que fue invitado por Hermann Muthesius a formar parte del grupo de artistas fundadores del Deutsche Werkbund. En su discurso de aceptación, en 1908, expresó:

> *Yo no sería un hombre moderno si no intentara adaptar la fabricación de los objetos que antes producía el trabajo manual y que elaboraban los artesanos a formas de producción mecánicas e industriales.*[298]

Su punto de partida para el diseño es una combinación orgánica de función, construcción, materiales y ornamento. En este aspecto es clara la relación de sus propuestas con las ideas de Vitruvio. Para van de Velde, de todos estos elementos, el primero en ser observado debe ser la función: *"Quien en un principio desee tan solo crear un objeto útil en todos sus detalles, llegará a la belleza pura."*[299]

[298] Ver Heskett, John. *German Design 1870-1918*. p. 120

[299] Van de Velde, Henry. *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture.* En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p. 49



En 1912 diseña un juego de cuchillos, cucharas y tenedores, en el que logra la síntesis entre función y simplicidad. La relativa carencia de exuberancia en el ornamento de estos cubiertos, anuncia algunas de las características del funcionalismo carente de ornamentos. Muchos de sus diseños parta servicios de té, candelabros y orfebrería, continúan siendo un buen ejemplo de la síntesis entre ornamentación y función, pues el hecho de reconocer la supremacía de la función no implica, para van de Velde, la necesidad de rechazar el ornamento:

> *Cualquiera que sea la rama de las artes aplicadas a la que pertenezca un objeto, ha de cuidarse en la elaboración de cada uno, que su factura y su forma exterior sean plenamente apropiadas a su verdadera finalidad y a su forma natural. Nada sino aquello que constituye un órgano o establece una relación entre diferentes órganos es legítimo; no ha de existir ningún ornamento que no se incorpore orgánicamente.*[300]

En esta frase podemos distinguir ciertos elementos que vale la pena destacar. En primer lugar está la necesidad de dar carácter de legitimidad a las formas. Evidentemente esta es una secuela del principio ético de honestidad postulado por Pugin y sobre todo por Ruskin. En segundo lugar podemos destacar la relación orgánica entre ornamento y construcción, lo que sin duda es el mismo principio que autores como Pugin, Viollet-le-Duc y Ruskin reconocen en el gótico y por lo que asignan una superioridad sobre otros estilos. Lo que distingue a van de Velde

[300] Jürgen Sembach, Klaus. *Henry van de Velde*. p. 94

es precisamente que sólo toma los principios y los actualiza, evitando caer en estilos históricos:

> *En lugar de los antiguos elementos simbólicos, a los que actualmente ya no les reconocemos validez, quiero presentar una belleza nueva e igualmente imperecedera, [considerando que] el ornamento no tiene vida por sí mismo, sino que depende del objeto, de sus formas y líneas y éstas son las que le asignan su sitio orgánico y correcto.*[301]

Lógicamente, considera que también el ornamento debe ser sujeto de la producción industria, por lo que formula

> *… un principio de validez general, que es rechazar toda forma u ornamento que no pueda ser fácilmente producido y reproducido mediante un sistema mecánico.*[302]

El segundo principio se refiere a la función del ornamento:

> *Pienso que la tarea del ornamento en la arquitectura es doble. Consiste por una parte en apoyar el aspecto constructivo y sugerir sus medios, por otra ... introducir un juego de luz y sombra, vida, en espacios por lo demás iluminados de forma homogénea.*[303]

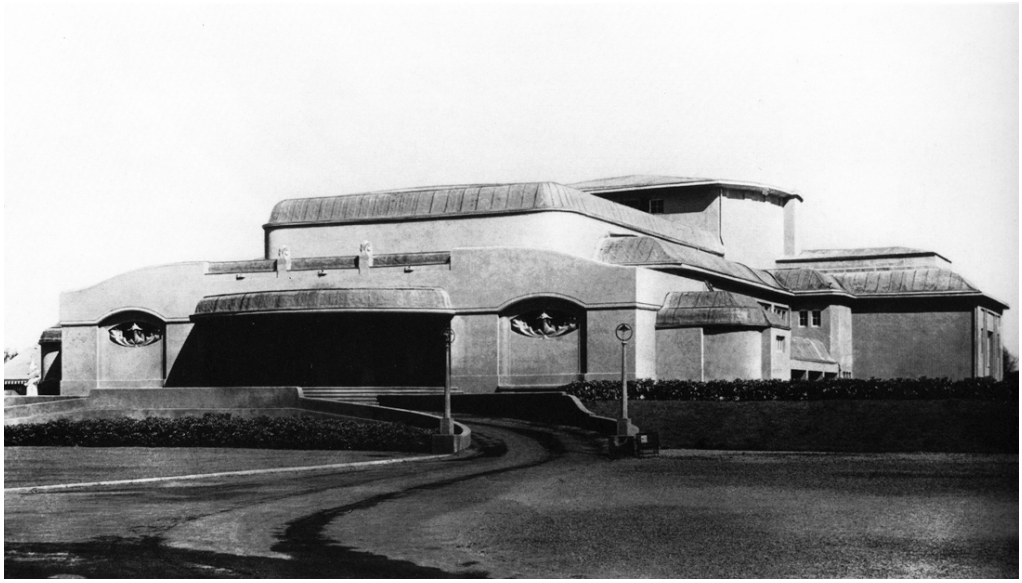
La importancia de este principio radica en que se unen tanto las ideas funcionalistas desde Pugin, como los aspectos éticos de honestidad de Ruskin. Y fueron estas las base para que van de Velde formulara la unidad funcionalismo - organicidad - ornamento - producción industrial, que habría de ser ampliada y desarrollada en la Bauhaus.

---

[301] Van de Velde, Henry. *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture.* En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader.* p. 51

[302] Van de Velde, Henry. *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture.* En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader.* p. 51

[303] Jürgen Sembach, Klaus. *Henry van de Velde*. p. 204



En 1914, para el congreso del Deutsche Werkbund en Colonia, es comisionado para proyectar el teatro donde se presentarían las diferentes ponencias y actividades culturales del congreso. La obra fue conocida como el Teatro del Werkbund[304] y fue tal vez la última obra importante de van de Velde. El edificio, de gran solidez visual, es un buen ejemplo de la arquitectura art nouveau, pero por otro lado muestra también que en 1914, el mundo ya reclamaba otras formas, otras ideas, para seguir en la búsqueda de soluciones a los mismos ideales. El art nouveau había cumplido su misión: abrir la mente y la vista a nuevas opciones, llevar la ornamentación a niveles nunca antes soñados, explorar la integración de nuevas tecnologías de producción

Si bien van de Velde en 1914 rechazó la idea de tipificación propuesta por Muthesius, años más tarde, en 1929, se promulgó en favor de un "estilo universal" carente de ornamento:

> *Actualmente observamos que se prescinde voluntariamente del ornamento no sólo en la arquitectura, sino también en la decoración de interiores de las casas ... Esta prescindencia señala el despertar de una sensibilidad que descubrirá un ornamento intrínseco (soberano) en un*

[304] Para situar esta obra, recordemos que fue realizada cinco años después del proyecto para la fábrica de turbinas de la A.E.G. por Peter Behrens y tres años después de la fábrica Fagus por Walter Gropius.

edificio, en un objeto, en una flor o en el cuerpo humano, el cual se manifiesta tan solo en proporciones y volúmenes.[305]



[305] Heskett, John. *German Design 1870-1918*. p. 139



Al aceptar la carencia de ornamento en la arquitectura, van de Velde llegaba de lleno a los conceptos del Movimiento Moderno. Sin embargo esta aceptación era más bien teórica, pues sus proyectos continuaban haciendo eco del estilo ornamental del art nouveau. Al final de su vida ocupó diversos puestos oficiales en Bélgica, donde continuó promoviendo y difundiendo la importancia social del

diseño, pero sus aportes proyectuales, a partir de 1918 fueron mínimos. Muere en Suiza en 1957.

PETER BEHRENS. RAZÓN Y DISEÑO



El largo camino recorrido por la ideas en el campo del diseño, encontró en Peter Behrens a un catalizador importante, por lo que es necesario detenernos con cierto detalle a observar sus logros. En su obra podemos observar un alejamiento de las formas del Art Nouveau o Jugendstijl y el inicio de las formas racionales que la industria requiere, siempre buscando un balance con el factor estético.

Es por estos motivos que resulta interesante observar con cierto detalle la obra de este diseñador, de quien Walter Gropius dijo: *"Frente a cada problemas de diseño, Behrens asumía una actitud nueva y carente de prejuicios ... A el debo sobre todo el hábito de pensar"*[306].

Los trabajos que Peter Behrens llevó a cabo para la *Allgemeine Elektrizitats Gesellschaft* (AEG) en Alemania, generaron un modelo de trabajo que ahora conocemos como identidad corporativa, pues abarcó desde la tipografía empleada en anuncios, pasando por el desarrollo de un gran número de aparatos electrodomésticos,

[306] Heskett, John. *German Design 1870-1918.* p. 138

mobiliario y accesorios hasta el diseño de los edificios para las fábricas. Su trabajo es muestra del desarrollo industrial e intelectual alcanzado en Europa, dentro del ámbito del diseño, más de medio siglo después de la Gran Exposición de Londres en el Crystal Palace.

Behrens nace en 1869 en Hamburgo; estudia pintura y arquitectura en la Escuela de Arte de Karlsruhe de 1886 a 1889 y posteriormente -por dos años más- en la de Dusseldorf. Al término de sus estudios realizó viajes por Italia y los Países Bajos, donde estableció contacto con diversos artistas de la corriente del Art Nouveau o Jugendstijl (como se llamó a este estilo en Alemania y los Países Bajos). A su regreso a Alemania se estableció en Munich, donde participó activamente en la fundación de la *Vereinigte Werkstatten für Kunst im Handwerk*, en 1897. Este grupo formado por jóvenes artistas, buscaba revitalizar las artes oponiéndose al estilo academicista de las escuelas de arte, poniendo gran énfasis en la importancia del trabajo artesanal, al que veían como el medio idóneo para restaurar la dignidad del obrero.

Para este grupo, el diseño gráfico era un medio particularmente apropiado a la difusión de sus ideas. En este período de su vida, Behrens establece cercana amistad con Otto Eckman, con quien colaboraría en muchos trabajos a lo largo de su vida. Los dos realizan ilustraciones y el diseño editorial de diversas revistas literarias y artísticas (destacan sus trabajos para las revistas *Pan* 1895; *Jugend*, 1896; *Die Insel*, 1899; *Der Bunte Vogel*, 1899 y 1901). Los miembros de la Vereinigte Werkstatten logran, gracias a la calidad de su trabajo y lo avanzado de su propuesta social, un espacio en la Exhibición Internacional de Arte de Munich (1897).



El modelo de trabajo que seguían estaba inspirado en un principio por los ideales humanistas y socialistas del movimiento Arts and Crafts, si bien diferían en el concepto formal, pues estos jóvenes rechazaban el estilo neogótico, sin embargo tomaron algunos modelos, como el vivir en comunidades, buscar la integración de la teoría con la práctica, enfatizar el trabajo en equipo y ciertos valores sociales que surgían de la ideología socialista, tales como la búsqueda de una mayor igualdad y dignidad de la persona a través del trabajo. En el aspecto proyectual, se alejaban del Arts and Crafts, pues en lugar de tratar de revivir estilos históricos, proponían las formas de la naturaleza (particularmente hojas y flores) como su fuente de inspiración principal.

Behrens y Eckman deciden presentar en la exhibición de 1897 diseños de mobiliario y de objetos para el uso cotidiano de los obreros, en los que estampan una especial cualidad estética. Proponían la creación de diseños que sirvieran a los artesanos, pues no pretendían hacer la manufactura completa, como se propuso en el Arts and Crafts. Los trabajos de Behrens llamaron la atención del Gran Duque Ernst Ludwig II von Hessen, quien estaba formando bajo su patronazgo una comunidad artística que se involucrara en la creación de objetos dentro del ámbito de las artes decorativas y aplicadas. El Gran Duque buscaba por este medio reforzar el concepto de identidad del pueblo alemán. Así, en 1899



se fundó la comunidad de Darmstadt, (también conocida como la comunidad de Matildenhohë) en la que se buscaba que la actividad artesanal se revitalizara por medio de cualidades individuales, en las que la inteligencia, gusto e ideas creativas, generaran formas que las máquinas no pudieran reproducir. Entre los artistas que formaron la comunidad, estaban Behrens, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, Bruno Paul, Joseph-María Olbrich, August Endell y Otto Eckman. Un elemento que destacaba entre los objetivos de esta comunidad era el considerar que el avance en las artes aplicadas era *"sinónimo con la elevación del poder propagandístico de la nación"*[307]*.* Este fuerte sentimiento de nacionalismo fue uno de los elementos que alimentaron el surgimiento del diseño en Alemania. El Gran Duque intuyó la importancia de los objetos de uso cotidiano en tanto que símbolos de una cultura nacional.

El proyecto de las viviendas para este grupo de artistas lo llevó a cabo Olbrich, dentro de la corriente del Jugendstijl, siendo la única excepción en el conjunto arquitectónico la vivienda de Peter Behrens, pues el mismo se encargó de diseñarla hasta el último detalle de la tapicería de los muebles, cortinas, cuchillería, mobiliario, etc. Esta casa fue el primer proyecto arquitectónico de Behrens y su primer intento por unificar todos los objetos cotidianos alrededor de una idea central.

[307] Muthesius, Hermann. *Aims of the Werkbund.* En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader.* p. 82



Comentando el diseño de su casa en Darmstadt, Behrens considera que en ella se da la combinación de dos factores: *"... el de la utilidad y el de la belleza abstracta ..."* Si bien, dice Behrens, que es esta última la que dirige el proceso:

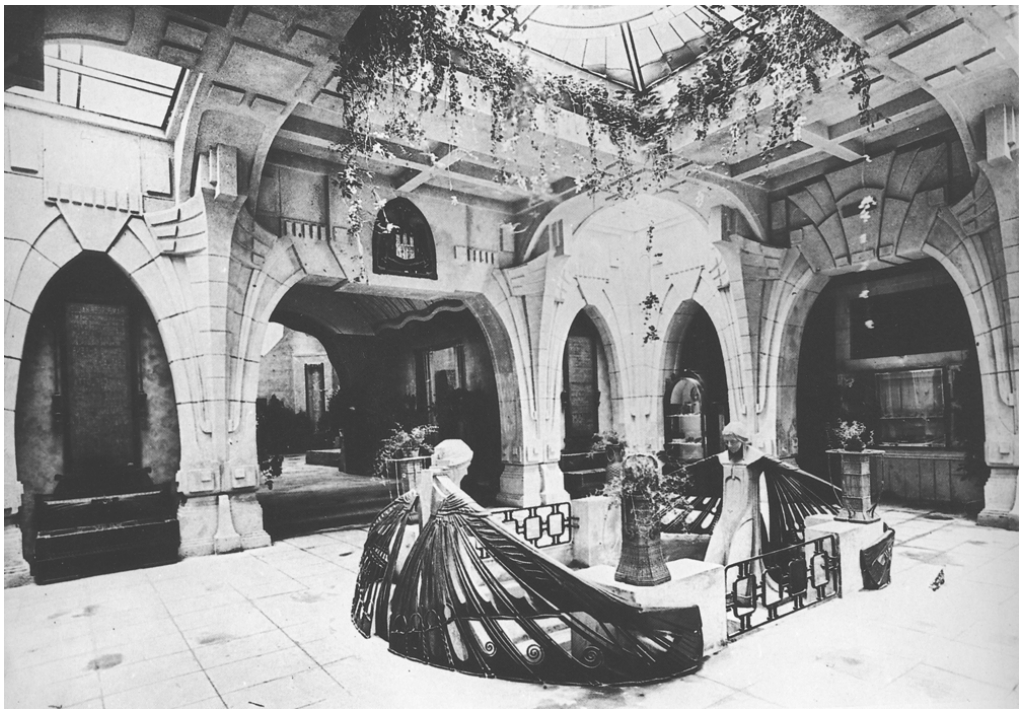
> *... este desarrollo de la percepción artística, combinada con el progreso realizado en nuestras técnicas es, al mismo tiempo, la garantía de la fertilidad del estilo moderno y su justificación.*[308]

Al igual que muchos de sus contemporáneos, sostenía que la ideología socialista era la solución a muchos de los problemas de su época. Con respecto a su posición en cuanto a los procesos industriales, poco a poco se alejó del ideal artesanal, en busca de la producción industrial, considerando -como menciona Julian Marchlewski- que:

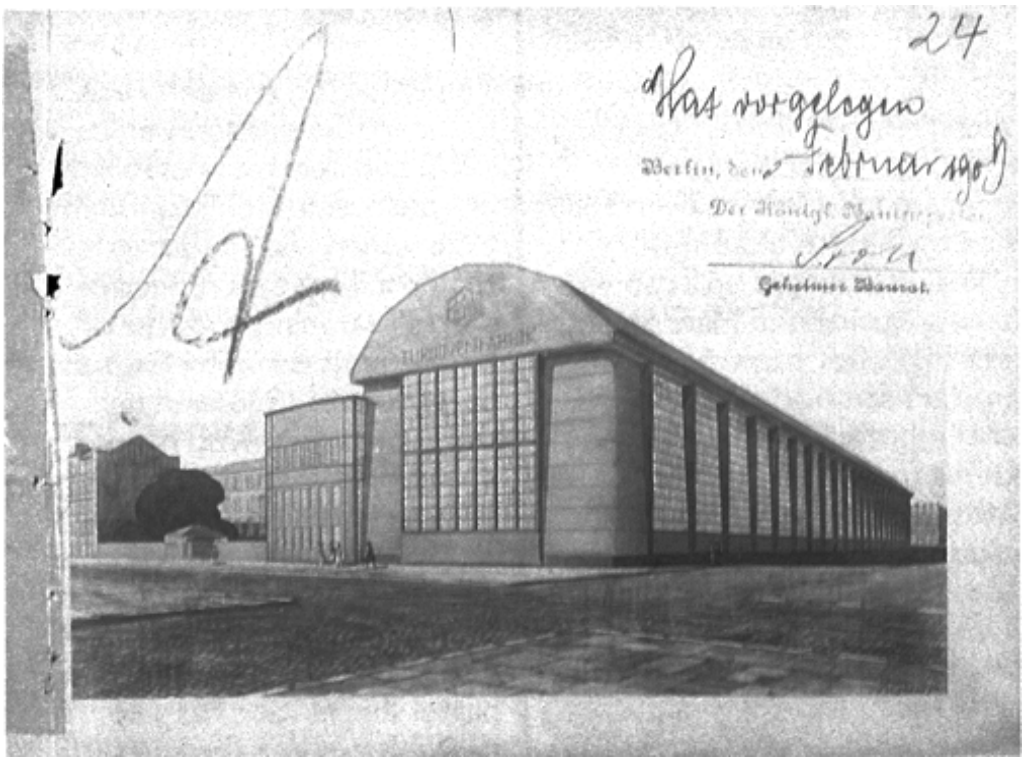
> *la máquina no es culpable de la desolación, baja calidad e inútil fealdad de los productos, sino que el culpable es el capitalismo, por el modo como utiliza las máquinas.*[309]

En 1902, Behrens realiza su último diseño Jugendstijl para el pabellón de Alemania en la Feria Internacional de Turín, en el que colaboró junto con los artesanos más destacados de Hamburgo.

[308] Heskett, John. *German Design 1870-1918.* p. 140
[309] Heskett, John. *German Design 1870-1918.* p. 154

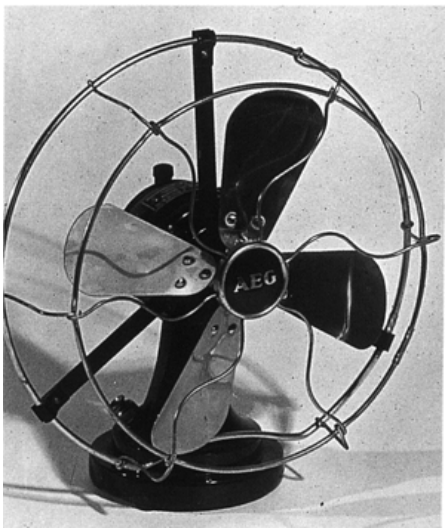


En 1907, Behrens es nombrado Director Artístico de la A.E.G. y dedicó la mayor parte de su esfuerzo a resolver el encargo que se le hacía: transformar la imagen de la compañía, responsabilizándose del diseño de sus edificios, productos y material gráfico. Para resolver esta tarea, abandonó por completo el Jugendstijl, profundizando en la búsqueda de la armonía de las líneas geométricas, la disminución de la decoración y sobre todo el concepto de estandarización industrial, al mismo tiempo que recibía la influencia del surgimiento de las ideas funcionalistas de Henry Ford y Louis Sullivan. Behrens logra en su obra la síntesis de las tradiciones europea y americana.



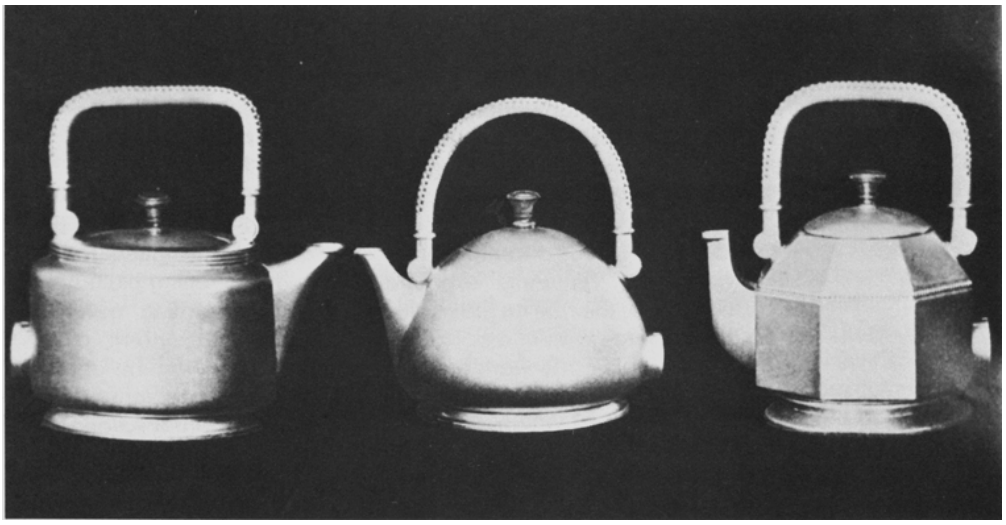
Entre los primeros trabajos que lleva a cabo está el proyecto para la fábrica de turbinas en Berlín, en la que se declara abiertamente por un manejo formal geométrico (sin duda con un cierto acercamiento al lenguaje neoclásico), enfatizando el contraste entre las macizas columnas centrales y el uso del vidrio y acero en los costados. Colabora en este proyecto Walter Gropius, en ese momento jefe del taller de proyectos en el estudio de Behrens(en 1910, Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier trabajaron en el estudio de Behrens).

Peter Behrens realizó 25 proyectos arquitectónicos para la AEG, que incluyen tanto el diseño de fábricas y talleres, como el de edificios de habitaciones para obreros y las oficinas de la compañía. En casi todos estos edificios, se preocupó por todos los detalles, así por ejemplo, en la vivienda para obreros y los comedores de las fábricas, diseñaba incluso la cuchillería y las vajillas.



La característica particular de los diseños de Behrens es una especial mezcla de racionalismo y sentido estético en cuanto al manejo y terminado en los materiales. Así diseñó lámparas, relojes, voltímetros, cafeteras, mobiliario, luminarias, secadores de pelo, procesadores de alimentos, ventiladores, tostadores de pan, humidificadores, motores, etc. En total más de 120 productos distintos.

‘La obra de Behrens se destacaba por un riguroso manejo de las proporciones y por enfrentarse a cada problema con una visión sistemática. Uno de los mejores ejemplos del esfuerzo racional de sus diseños, lo encontramos en los hervidores de agua diseñados en 1909: el proyecto parte de tres formas básicas: una octagonal, otra cilíndrica y la tercera conoide, que se producían en latón, al que se le podía dejar su acabado natural, niquelarlo o cobrizarlo. A su vez estos tres acabados podían recibir tres tratamientos superficiales cada uno de ellos: liso, martillado y ondulado, además se producía cada uno de ellos en tres capacidades distintas: 0.75 lts., 1.25 lts., y 1.75 lts. Para estos hervidores se diseñaron tres manijas, tres tapas y tres botones para las tapas. Se diseñó un solo elemento calentador y clavija eléctrica, que era común a todos los modelos. este concepto de diseño podía generar 81 modelos distintos de hervidores, todo gracias a la estandarización de piezas. De hecho la capacidad de fabricación y la demanda de mercado, redujeron la producción real a tan solo 31 modelos.



Otro ejemplo es la unidad motora doméstica de función múltiple, que se podía acoplar a diversos accesorios en la cocina y así realizar once trabajos distintos. Con este concepto, Behrens se adelantó en mucho a su tiempo.



Por supuesto, tal labor no la podía llevar a cabo un solo hombre. Michael von Dolivo-Dobrowolsky, fue el ingeniero de producción que, siempre receptivo a las innovaciones de Behrens, lograba manejar estos conceptos con un alto grado de calidad, dentro de una clara visión de la estandarización de componentes y la

necesaria adecuación de tolerancias que este enfoque implica. Ambos trabajaban bajo la supervisión de Paul Jordan, ingeniero y Director Técnico de la AEG, quien creia que el ingeniero por sí solo no podía diseñar objetos para diseñar la necesidad de cultura e identidad que en ese momento Alemania demandaba, por lo que era necesaria la mano del artista. Este punto de vista lo llevó a defender apasionadamente las ideas de Behrens y a estimularlo en la exploración de nuevos diseños. Lógicamente la totalidad del equipo contaba con el apoyo del presidente Emil Rathenau y posteriormente de su hijo Walter (este último es una figura importante en el desarrollo del diseño, pues en 1921 fue nombrado Ministro de Weimar y desde esa posición apoyó la fundación de la Bauhaus). En una ocasión Behrens escribió a Rathenau una carta en la que comentaba:

> *No piense que incluso un ingeniero cuando compra un motor, lo desarma para poder analizarlo. Aún él compra a partir de una apariencia externa. Un motor debe verse como un regalo de cumpleaños.*[310]

En el campo del diseño gráfico se ocupó del logotipo de la AEG y de todo su material publicitario. Diseñó cuatro familias tipográficas: Behrensschrift, Behrens Antiqua, Behrens Cursiv y Behrens Medieval, que fueron utilizadas tanto en impresos, como en productos tales como la carátula de relojes. El diseño tipográfico era de gran importancia para Behrens, quien sobre este campo del diseño opinaba que:

> *Uno de los medios más expresivos de cualquier período es la escritura. Además de la arquitectura, es el reflejo más característico de una época y el testimonio más fiel del nivel de desarrollo de un pueblo.*[311]

[310] Bayley, Stephen. *The Conran Directory of Design*. p. 91

[311] Heinz, F. y Burkhardt, F. *Producto, forma, historia. 150 años de diseño alemán.* Catálogo de la exposición en el museo de arte moderno. Ciudad de México. 1990. p. 40



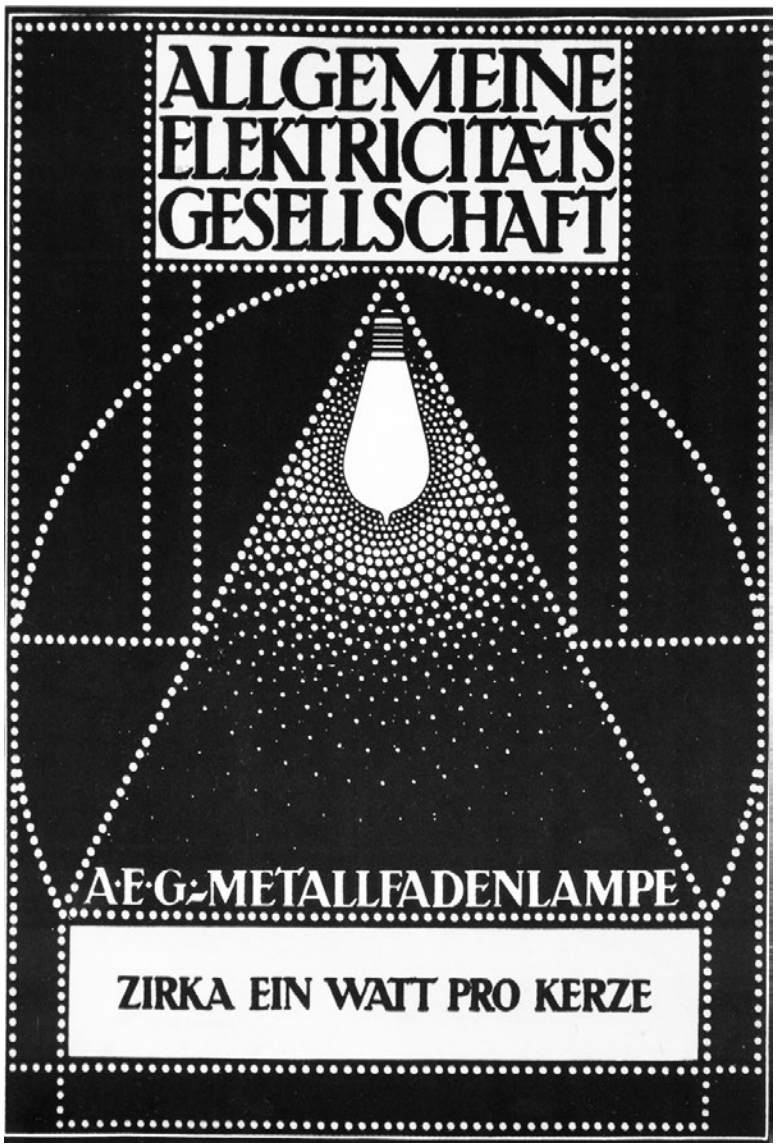
Siempre que le era posible, Behrens destacaba la importancia del factor estético en sus diseños. En diversas conferencias lo comentaba y es gracias a los textos de estas conferencias y de su libro Kunst und Technik (Arte y Técnica), publicado en 1910, que podemos conocer las ideas e ideales que guiaban a sus proyectos. Para Behrens, el aspecto estético era fundamental:

> *Nos hemos llegado a acostumbrar a algunas formas modernas de construcción, pero no creo que las soluciones matemáticas sean visualmente satisfactorias. De ser así, sería un tipo de arte puramente intelectual, lo que es una contradicción.*[312]

Esta preocupación por el arte le lleva a considerar que éste debería ser el hilo conductor del diseño. Aún al defender la necesidad de realizar una síntesis entre arte y tecnología otorga al primero una mayor jerarquía:

> *Las leyes de la tecnología no determinan la forma, siempre hay la posibilidad de elegir y en esto encontramos la posibilidad de lo bello. La belleza y el valor estético pueden ser concretados a través de los medios de la tecnología, pero sólo si esta es un instrumento de la creatividad artística ... La técnica a la larga no puede considerarse como una finalidad en sí misma, sino que adquiere valor y sentido cuando se le reconoce como el medio más adecuado de una cultura ... Una cultura madura solo habla el lenguaje del arte.*[313]

[312] Bayley, Stephen. *The Conran Directory of Design*. p. 91
[313] Maldonado Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. p. 45



Para Behrens, el énfasis debería estar en las proporciones y la composición, más que en el uso de la ornamentación. Cuando ésta era necesaria, debía ser 'impersonal', lo que logra acertadamente con el uso de elementos geométricos. En la práctica, se establecía una clara división entre los productos de uso industrial, que eran sobrios y sin decoración y los artículos de uso doméstico que eran ornamentados por el acabado y el uso de formas sencillas. Este uso de la ornamentación, además de apoyarse en una visión mercadológica, tenía un trasfondo más amplio:

> *A través de la producción masiva de objetos que correspondan a un orden estético refinado, es posible llevar el buen gusto a los sectores más amplios de la población.*[314]

Este concepto de Behrens, si bien es un tanto autocrático, es un elemento constante en su pensamiento. Mejorar el gusto de la población, lo veía como algo necesario para facilitar el paso del trabajo creativo hacia los valores materiales y obtener así beneficios económicos. Había por lo tanto, una línea que en su concepto unía al desarrollo económico con la elevación de los niveles estéticos de los productos y el gusto de la población en general.

La obra arquitectónica de Behrens fue igualmente importante. El gran valor de su obra radica precisamente en la utilización de la razón como eje fundamental del proyecto, por otro lado logró reunir una amplia actividad tanto en diseño de productos como en el arquitectónico, lo que le valió ser el portavoz del Deutsche Werkbund.

> *Behrens pertenece a la generación de los padres como Perret, como Wright, como Loos. Pero de él podemos decir que fue padre de muchos hijos. Y no sólo por el hecho de que todos pasaran por su estudio, desde Le Corbusier, hasta Mies y Gropius... en el fondo, en Behrens ya estaba todo: razón e historia, clásico y romántico, expresionismo y objetividad.*[315]

Behrens dedicó los últimos años de su vida a la docencia en Suiza y a asesorar nuevos desarrollos urbanísticos en diversos países. Si bien para muchos su obra arquitectónica se ubica en el estilo neoclásico, el enfoque racionalista con el que se enfrentó a todos los problemas de diseño, así como su versatilidad, que le permitió destacar en diversas áreas del diseño, lo convirtieron en un ejemplo y punto de referencia ineludible.

---

[314] Heskett, John. *German Design 1870-1918.* p. 140.
[315] Borsi, F. y König, G. *Arquitectura expresionista*. p. 146.

HERMANN MUTHESIUS Y EL DEUTSCHE WERKBUND

Considerado como el fundador del Deutsche Werkbund, nació en Turingia , hijo de un Maestro constructor, desde joven se relacionó con los problemas de la construcción y aprendió el oficio de su padre, lo que lo motivó a estudiar arquitectura en la *Technische Hochschule* de Berlín, donde se destacó sobre todo por sus capacidad para entender y organizar los procesos de diseño y de la construcción. Esta capacidad llamó la atención de una empresa privada, que le envió en 1890, cuando aún era estudiante, a Japón para observar los procesos de diseño y construcción de viviendas en madera, así como a promover la venta de algunos elementos que se producían en Alemania.

En 1983 decide regresar a su tierra natal y rápidamente ocupa un puesto de trabajo en el Ministerio de Obras Públicas de Prusia, donde realizó proyectos de vivienda para obreros hasta 1896, cuando obtiene el nombramiento de Agregado Cultural de la embajada alemana en Inglaterra. El trabajo específico que se le encomendó, fue el de observar los cambios que en el terreno de la arquitectura y diseño se daban en esos momentos. Este trabajo respondía a una petición directa del Káiser, quien deseaba conocer el modo en que el diseño estaba siendo utilizado para promover tanto un estilo nacional, como la exportación de las manufacturas inglesas. Muthesius permaneció en Inglaterra hasta 1903.

Durante los seis años que vivió en Inglaterra, Muthesius envió a Alemania reportes sobre la polémica que se daba en torno al diseño, junto con recomendaciones sobre la posible aplicación de diversos aspectos y los problemas de adaptar una experiencia a otro país. Estos reportes eran detallados y se centraban en aspectos que iban desde la educación, hasta los problemas económicos y políticos de los gremios. Estableció un contacto estrecho con Gottfried Semper[316], entonces

[316] Semper fue sin duda uno de los miembros más destacados del Círculo de Cole, publicó extensamente en el *Journal of Design* y fue uno de los defensores de los procesos racionales en el diseño, llegando a proponer un método basado en criterios matemáticos. Semper regresó tiempo después a Alemania y se dedicó a la docencia.

miembro del Círculo de Cole, quien lo introdujo a este grupo, logrando así conocer a fondo la estructura del sistema de escuelas de diseño establecidas por Cole y eventualmente a otras personalidades del Movimiento Arts And Crafts como Robert Ashbee[317], William Lethaby y especialmente a Walter Crane, quien substituyó a Cole en la dirección de la Escuela de Diseño de Londres. A su regreso a Alemania, Muthesius reunió sus reportes y los publicó en tres volúmenes bajo el título de *Das Englische Haus* (Berlín, 1904). Este libro tuvo una gran influencia tanto en el medio académico como en el gubernamental y algunas de las reflexiones y propuestas de Muthesius fueron instrumentadas.

La publicación de este libro, le permitió ocupar un puesto en el Ministerio de Comercio[318], además de dedicarse a la práctica proyectual diseñando casas en "estilo inglés" para la burguesía berlinesa. El nuevo puesto dentro de la estructura gubernamental es por demás interesante, pues fue evidente que el gobierno consideró que la experiencia de Muthesius sería de gran utilidad en introducir al diseño como un elemento promotor de las exportaciones. Por otro lado y bajo esta visión, Muthesius tuvo gran influencia en las escuelas de arquitectura y de Artes y Oficios, donde los estudios que en ellas se realizaban fueron reorientados de modo que ya no sólo se pretendía formar "artistas", sino que se puso un gran énfasis en las cuestiones relativas a la generación de un "estilo nacional" y a la comercialización de los productos[319]. Desde esta posición, cada vez más influyente, Muthesius logró que un cierto número de jóvenes arquitectos que compartían sus ideas, fueran nombrados directores de diversas escuelas: Peter

[317] Ashbee fue uno de los discípulos de William Morris. Destacó tanto por su obra de diseño, como por su actividad docente. Por otro lado era uno de los miembros del Movimiento Arts and Crafts que proponía un acercamiento a los procesos industriales de manufactura.

[318] Es interesante resaltar como desde los inicios del siglo XX, en Alemania se estableció una liga entre diseño y comercio. Los ministros de Comercio e Industria, apoyaban y buscaban el desarrollo de lo que entonces se llamaban "artes aplicadas", reconociendo su potencial para conquistar nuevos mercados.

[319] Si bien la influencia de Muthesius en la esfera de la educación era tangencial, usaba su influencia para buscar nombramientos de personas que el consideraba serían positivas en el desarrollo de una política nacional, claramente siguiendo un esquema similar al de Henry Cole en Inglaterra.

Behrens en la Academia de Arte de Düsseldorf, Hans Poelzig en la Academia de Breslau y Bruno Paul en la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín.

En 1907, Muthesius es nombrado para ocupar la cátedra principal de Artes Aplicadas en la Universidad Comercial de Berlín (*Handelshochschule*). Este nombramiento entusiasmó mucho a Muthesius, pues pensaba aprovecharlo para cimentar su influencia en la esfera educativa, al mismo tiempo que ganaría más presencia en el medio comercial. Para la conferencia inaugural de la cátedra preparó un documento en el que defendía algunos aspectos centrales que es necesario resaltar:

Es interesante observar en esta conferencia, que Muthesius, al hacer un recuento del desarrollo industrial, se basa en los principios de Vitruvio:

> *La esencia de las manufacturas contemporáneas, parece estar, en principio, en un manejo claro del propósito particular de cada producto y entonces, como consecuencia lógica, desarrollar una forma apropiada […] Las formas deben emerger de acuerdo a su función y de acuerdo al carácter del material empleado […] El sentimiento es un factor importante en las manufacturas modernas y posiblemente entra en este proceso en un grado mayor de lo que sucedía en el pasado.*[320]

Como es fácil observar, Muthesius se refiere a los tres principios (*utilitas, firmitas, venustas*) vitruvianos, pero en su presentación introduce un cuarto elemento, con lo que se iniciará la nueva concepción de la generación de las formas en el Movimiento Moderno: la Economía.

> *…Pero en un campo que es tanto comercial como artístico, cualquier éxito duradero depende necesariamente de si el movimiento encuentra las salidas económicas apropiadas.*[321]

---

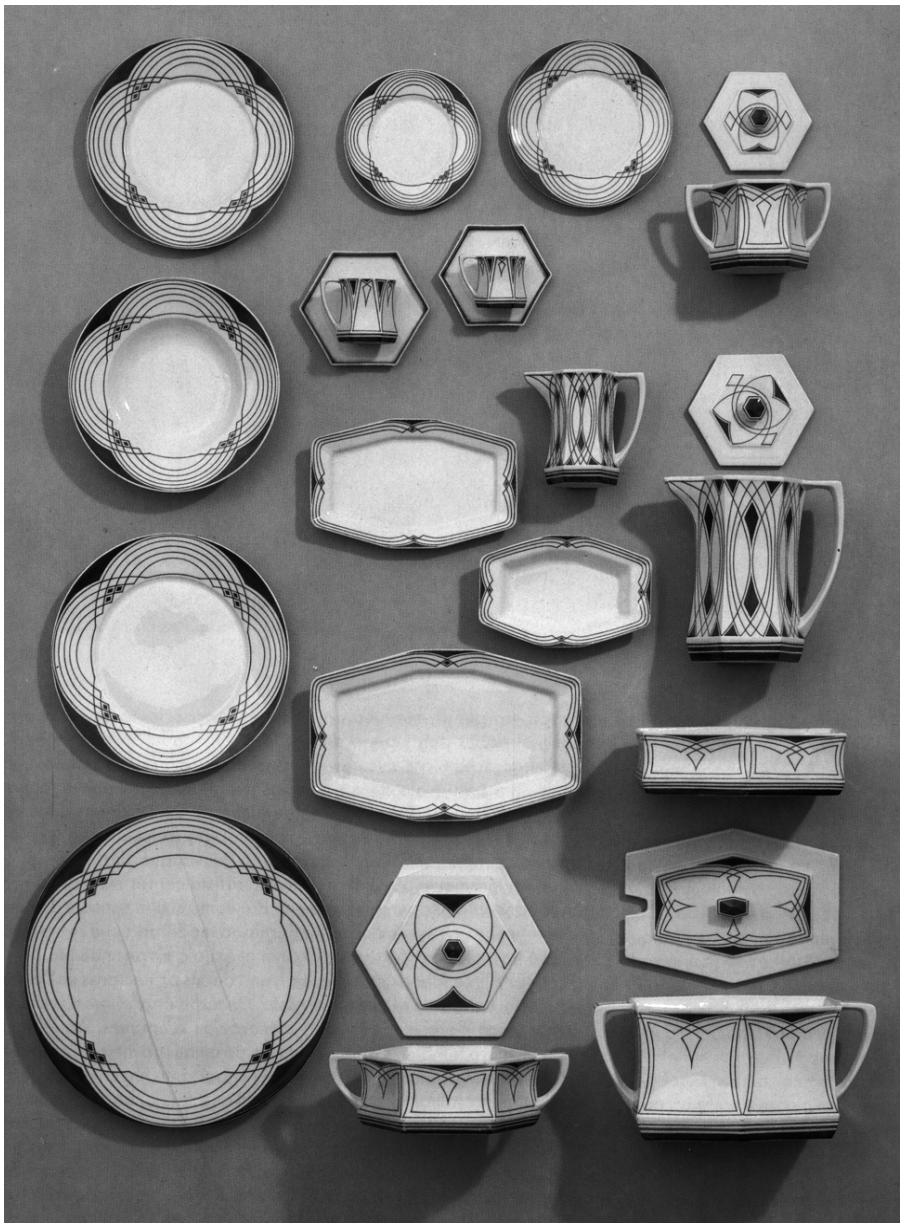
[320] Muthesius, Hermann. *The Meaning of the Arts and Crafts*. Conferencia dictada en 1907, publicada en: Benton, Tim*. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p.p. 38-40.

[321] Muthesius, Hermann. *The Meaning of the Arts and Crafts*. Conferencia dictada en 1907, publicada en: Benton, Tim*. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p. 40.

Estas consideraciones llevan a Muthesius a establecer la necesidad de que las discusiones que conciernen al desarrollo de un estilo o de las preocupaciones técnicas de los artistas o diseñadores, deben incluir a los productores, pero demanda de estos un cambio radical de actitud ante la producción:

> *Hasta ahora, el productor de manufacturas se ha opuesto resueltamente a la aplicación de ética y moral en su negocio […] Una profunda revisión de las actitudes debe iniciarse y tiene que iniciarse con el productor. Todo lo que tiene que hacer es transferir los principios de honestidad que observa en su vida privada hacia su negocio…*[322]

[322] Muthesius, Hermann. *The Meaning of the Arts and Crafts*. Conferencia dictada en 1907, publicada en: Benton, Tim*. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p. 40.



Por otro lado, Muthesius otorga al diseño de los objetos y la arquitectura un alto nivel de importancia dentro del desarrollo social y cultural de un pueblo. En cierta medida recogía las propuestas que desde A.W.N. Pugin, J. Ruskin y W. Morris defendían al diseño como uno de los elementos centrales en la conformación de una cultura nacional, no sólo en el orden estético, sino sobre todo, en el social y ético:

... reconocemos que los hombres son moldeados por los objetos que le rodean...[323]

A partir de estas consideraciones, Muthesius enfatizaba algunos aspectos que deberían guiar el trabajo de diseño: estimular un mayor respeto por el carácter innato de los materiales; enfatizar los criterios funcionales y constructivos en los productos, así como eliminar el sentimentalismo nostálgico, la artificialidad y la ornamentación excesiva.

A continuación hacía un llamado a los fabricantes alemanes, para que en vez de buscar ansiosamente el mejor modo de adaptar sus diseños a los gustos y predilecciones de las tendencias extranjeras, se apoyaran en desarrollos endógenos[324]. La recompensa que prometía a los fabricantes era muy atractiva: más poder, mayores ganancias y libertad de la "tiranía estilística" de los franceses. Finalmente, reconocía que los obstáculos a vencer eran muchos y muy poderosos: el gusto del público consumidor, enraizado en expresiones de moda; el esnobismo social que buscaba símbolos de riqueza y poder, en vez de objetos funcionales; la fácil disponibilidad de objetos de "lujo barato" producidos por máquinas. Todo esto impedía el retorno a los ideales de simplicidad, pureza y calidad que habían identificado a la producción alemana tradicional.[325]

Muthesius terminó su presentación haciendo un llamado a la integración de equipos de trabajo, pues consideraba que el "estilo del futuro" no sería concebido por genios aislados deseosos de concebir nuevas formas, sino que sería desarrollado con el esfuerzo de muchos individuos, animados por el espíritu de introducir en el diseño y la producción de bienes de consumo, los nuevos recursos artísticos, técnicos y económicos.

---

[323] Campbell, Joan. *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. p. 14.
[324] Usaba como ejemplo el éxito del pabellón alemán en la feria internacional de St. Louis de 1904, en la que participaron varios de los diseñadores de Darmstadt.
[325] El discurso de Muthesius fue ampliamente comentado por Julius Posener: *Hermann Muthesius*. Die Baugilde. p.p. 1639-1643.



La intervención de Muthesius es sin duda muy importante por varios motivos. Observamos en ella que por primera vez se da al diseño de productos una posición destacada en términos económicos y políticos, al considerarla como esencial para lograr una competitividad nacional. En el aspecto cultural, el diseño del objeto cotidiano es colocado a la par que la arquitectura que antes era la punta de lanza de los estilos y culturas "nacionales". Más aun, el hecho de que estos objetos buscan ser exportados a otros países, los convierte en vehículos promotores de un cierto status o poder político, pues promoverían (en esta visión) los valores propios de la nación alemana. Por otro lado, cuestionaba en cierta medida la tradición artesanal en que se basaba la gran industria.

Al proponer un cambio en los enfoques tradicionales de la producción -aun enraizados en tradiciones artísticas en las que la habilidad manual y la complejidad ornamental de las formas eran la base de la producción- el mensaje de Muthesius fue duramente criticado. Grupos de industriales, artesanos y arquitectos sintieron que sus intereses eran fuertemente atacados, por lo que pidieron la destitución de Muthesius.

La solicitud de revocar inmediatamente el nombramiento de Muthesius fue presentada por la Asociación de Comercio para Impulsar los Intereses Económicos de la Industrias Artísticas (*Fachverband für die witschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes*), al Káiser quien sugirió a los dirigentes de la asociación que su petición fuera discutida en una reunión de todos los miembros. En junio de 1907 se convocó en la ciudad de Düsseldorf a un congreso con el propósito de recabar firmas que apoyaran la posición de los dirigentes de la asociación. El debate durante el congreso fue muy intenso pues fue evidente que había un gran número

de personas que estaban de acuerdo con la posición de Muthesius. Con el apoyo de estas personas, se decidió formar una nueva asociación: el Deutsche Werkbund.

En la ciudad de Munich, los días 5 y 6 de octubre de 1907, tuvo lugar la reunión para formalizar el nacimiento del Werkbund. Muthesius consideró que su presencia podía desanimar a algunas personas, por lo que la convocatoria a esta reunión fue hecha por doce industriales y doce artistas[326]. El objetivo mencionado en la convocatoria era el de reforzar las ligas entre artistas y empresarios.

A esa reunión asistieron aproximadamente cien personas y el moderador fue J. Scharvogel, presidente de una empresa productora de objetos de cerámica. Inmediatamente se nombró presidente de la asociación a Theodor Fischer, en ese momento profesor de arquitectura. La estrategia original contemplaba que Muthesius y Fritz Schumacher (profesor de arquitectura en la *Technische Hoschule* de Dresden) presentaran los objetivos del Werkbund, sin embargo ante la decisión de Muthesius de permanecer alejado de la reunión de Munich, correspondió a Schumacher presentar el objetivo principal de la asociación: reformar la producción alemana por medio de un genuino acercamiento entre artistas y productores.

Para alcanzar este objetivo, Schumacher propuso que la asociación se abocara a elevar los niveles de diseño y calidad en los bienes de consumo manufacturados en Alemania, sin embargo fue muy enfático al mencionar que el Werkbund no buscaba solamente satisfacer la sensibilidad estética de los consumidores, como tampoco tenía el único propósito de incrementar las ganancias económicas de las empresas participantes, por lo que hizo un llamado a los sentimientos patrióticos del auditorio, buscando un apoyo en la búsqueda del ideal de la calidad. Argumentó que el trabajo de calidad impulsaría el espíritu de paz y bienestar al interior del país y por otro lado, reforzaría la posición competitiva de Alemania en los mercados en expansión, tanto en Europa como en América.

[326] Entre los fundadores del Werkbund destacan: Friederich Naumann, Henry van de Velde, Theodor Fischer, Peter Bruckman, Hans Poelzig, Richard Riemerschmid, Ernst Jäckh, Karl Schmidt-Hellerau, Eugen Diederichs, Emil Rathenau, y por supuesto, Hermann Muthesius.

Schumacher, como portavoz de los convocantes a la reunión, propuso esencialmente restaurar la moral y la identidad cultural de Alemania[327].

A partir de la conformación legal del Deutsche Werkbund, Muthesius asumió la vicepresidencia del mismo y dedicó sus esfuerzos y múltiples relaciones en los medios políticos a difundir los objetivos de la asociación. Para esto buscó el apoyo de Friederich Naumann[328], quien desarrolló la estructura organizativa del Werkbund y redactó la mayor parte de la constitución, donde se ampliaron y puntualizaron objetivos y estrategias, logrando así, en la convención de 1908, la unidad nacional de la asociación.

Destaca en esa constitución la claridad con la que se presenta la importancia social del diseño (si bien las ideas de Naumann son utópicas): al difundir el principio de calidad, se mejoraría el status y la autoestima de los trabajadores, lo que consecuentemente les daría mayores y mejores satisfacciones, con lo que se lograría revertir el proceso de proletarización normalmente asociado al avance del capitalismo. Estos ideales eran apoyados por industriales (que fueron miembros del Werkbund) como Karl Schmidt-Hellerau (productor de mobiliario), Peter Bruckmann (productor de cuchillería y enseres domésticos) y Eugene Diederichs (tipógrafo e impresor), quienes aseguraban poner en acción estos principios en sus empresas y por lo tanto eran muestra de que la utopía planteada era realizable. Estos productores (y su relación con Naumann), también lograron que el Werkbund adoptara como propia la decisión de buscar la restauración de la dignidad del obrero dentro del ambiente de la producción mecánica, con lo que se marca un

[327] Es fácil observar como estos propósitos se han repetido desde el planteamiento inicial de A.W.N. Pugin en la Inglaterra del siglo XIX y que eventualmente sirvieron de base al surgimiento del movimiento Arts and Crafts. En este sentido, el Deutsche Werkbund asume como propios los principios del diseño que lo unen a la moral, la identidad cultural y por tanto a una idea de servicio ético a la nación.

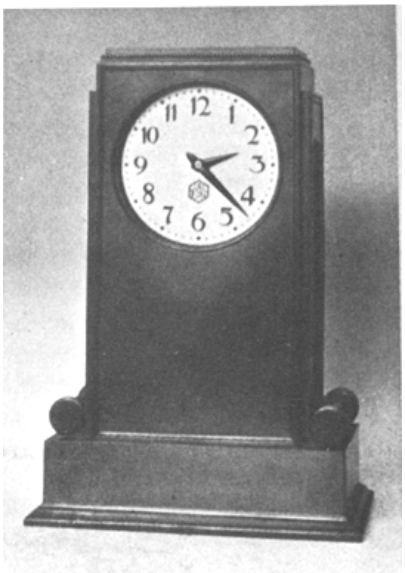
[328] Naumann fue un Pastor protestante que ganó amplia reputación por sus posiciones políticas de corte social-cristiano. Por otro lado era un admirador del arte, llegando a escribir algunas críticas y artículos sobre este tema. En el año de la fundación del Werkbund ganó un escaño en el Reichstag alemán.

distanciamiento con los valores del Arts and Crafts inglés, que aún proponía un rechazo a las técnicas de producción masiva.

La utopía propuesta por el Deutsche Werkbund era compartida por otros grupos, como el *Dürerbund*, fundado en 1902 por Ferdinand Avenarius, que publicaba una revista llamada *Kunstwart*. Otras asociaciones eran la *Bund Heimatschutz*, fundada en 1904 y el llamado *Kunsterziehungsbewegung* (Movimiento para la Educación Artística), iniciado en 1908 por Alfred Lichwark. Todas estas asociaciones compartían ideales y objetivos, pero el Werkbund se distinguía porque sólo aceptaba miembros que se comprometieran de palabra y obra a instrumentar la acción de estos ideales y no tan sólo a la difusión o propuesta de reformas. Sin embargo es interesante destacar que Alemania vivía en ese momento un movimiento general que anunciaba una reforma importante en cuanto a la producción industrial y artística.

Un acontecimiento paralelo a estas acciones que tuvo un gran impacto, fue el que en 1907 Paul Jordan, Director de la AEG,[329] propusiera a Emil Rathenau, presidente de la empresa, el nombramiento de Peter Behrens como diseñador oficial de toda la empresa. El hecho de que uno de los consorcios empresariales más grande, poderoso y dinámico de Alemania nombrara a un arquitecto reconocido como supervisor del diseño de todo lo que la empresa producía, así como de los medios (arquitectónicos y de comunicación) que utilizaba, sentó un precedente de gran importancia[330].

[329] AEG son las siglas de *Allgemeine Elektrizitats Gesellschaft*, gran consorcio que fabricaba muy diversos tipos de productos, desde turbinas industriales hasta electrodomésticos.
[330] Tanto Rathenau como Behrens eran miembros del Werkbund, por lo que en múltiples ocasiones se usaba el trabajo de Behrens en la AEG como ejemplo de la materialización de los ideales del Werkbund. Este tema se amplia en al apartado referente a Peter Behrens.

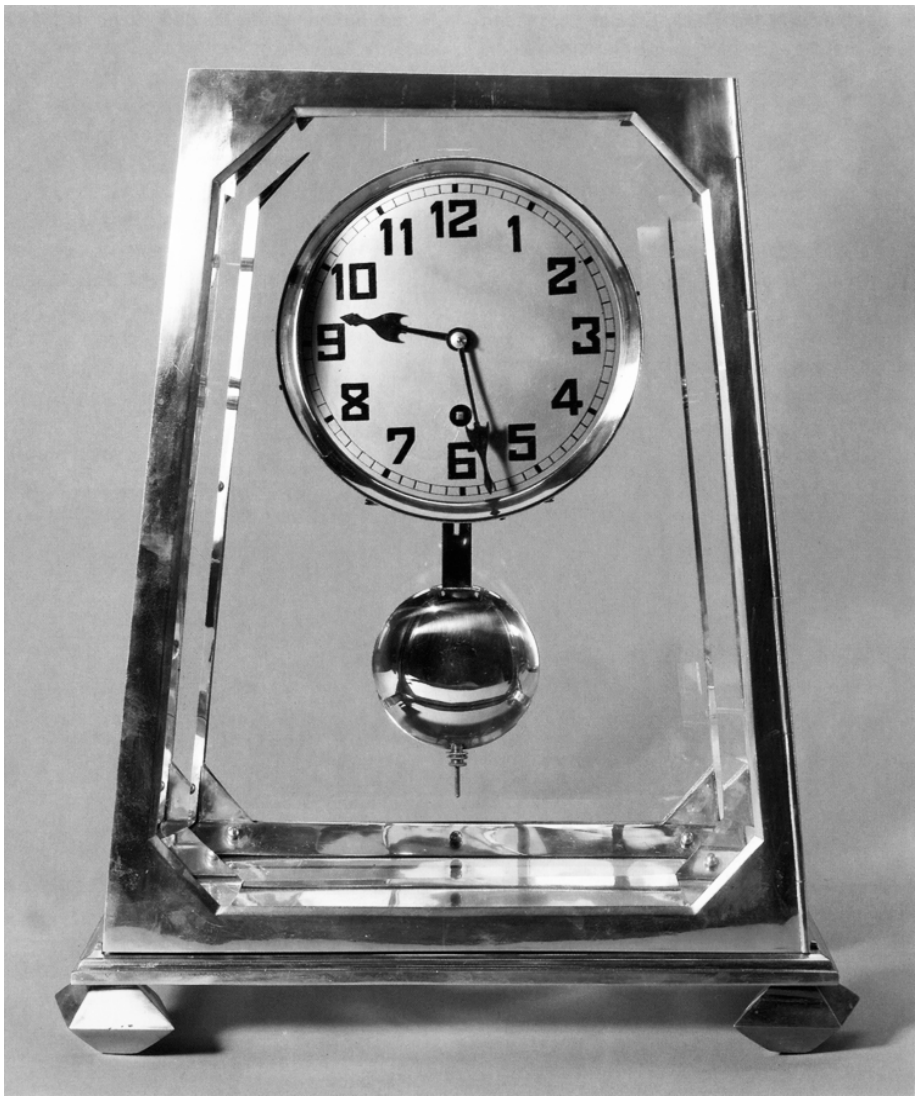


Por otro lado, el Werkbund también recibía críticas a sus propuestas. Destaca la de Adolf Loos, arquitecto austríaco, que impulsaba la idea de un diseño racional, apegado a la funcionalidad de los objetos y desligado de cualquier ornamentación[331]. Para Loos, el trabajo del Werkbund era simplemente prescindible pues estaba convencido de que los estilos surgen espontáneamente, conforme los sistemas productivos se adaptan a nuevos modos de vida. También se oponía a la intervención del artista en los procesos de diseño, según el:

> *Estaríamos mucho mejor si los profesores regresaran a sus torres de marfil y los artistas a sus estudios... o a barrer las calles...*[332]

Al considerar que cualquier ornamentación es un crimen, Loos argumentaba que solo lo verdaderamente simple puede ser considerado "moderno" y que la intervención de valores conscientemente "artísticos" eran más un signo de decadencia que de progreso.[333] Loos consideraba que el concepto de "artista aplicado" era una monstruosidad, pues este sólo se preocupaba por buscar una expresión a sus deseos de novedad, lo que era causa de buena parte de la fealdad evidente en el campo del diseño y la arquitectura. Con un tono sarcástico, arremetió contra el ideal

[331] Si bien la posición de Loos era opuesta a la del Werkbund, cabe destacar que ambas posiciones argumentaban razones de índole moral para defender sus obras.
[332] Münz, Ludwig. *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architechture*. p. 89
[333] Este tipo de argumentos generó una áspera polémica con diseñadores como Josef Hoffmann y Henry Van de Velde.



de calidad que el Werkbund promovía, pues consideraba que si una obra es fea y de mala calidad, por lo menos tendrá la posibilidad de una rápida obsolescencia. Terminaba sus críticas opinando que si los objetos son placenteros desde el punto de vista estético, lo son porque desempeñan adecuadamente una función y materializan el más desarrollado potencial de la tecnología moderna. Por lo tanto, para Loos era imposible que una organización tan grande como el Werkbund ayudara verdaderamente a elevar la calidad moral de los objetos y por lo tanto de la sociedad en su conjunto.

Otro crítico destacado del Werkbund fue el economista Werner Sombart, quien consideraba que el desarrollo capitalista estimulado por la producción a gran

escala era en realidad una especie de villano, que no daría a Alemania la capacidad de desarrollar una cultura de alto nivel. En su obra *Kunstgewerbe und Kultur*, publicada en 1908[334], Sombert sostenía que el "artista aplicado" era tan solo una prostituta al servicio de los grandes dueños de las industrias, por lo que el arte aplicado se encontraba sujeto a los vaivenes del mercado masivo, que carecía tanto de buen gusto, como del poder adquisitivo necesario para consumir productos de alta calidad. Por tanto, para Sombart era claro que ninguna asociación podría hacer el milagro de convertir a los proletarios o a los snobs intelectuales en consumidores de arte con capacidad real de discernimiento.

Estas críticas en realidad no se oponían al desarrollo de la producción industrial, sino más bien al capitalismo, que en la visión de muchos, hacía un mal uso de los potenciales de desarrollo que las tecnologías industriales ofrecían. Estos criterios, por tanto apuntaban más a la esfera ética en cuanto al uso de la racionalidad que el diseño ofrecía, sin embargo, los fundadores del Deutsche Werkbund estaban convencidos de que los tres elementos que los unían -educación, organización y trabajo creativo- demostrarían en poco tiempo que era posible no solo resolver esos problemas, sino incluso, proponer una nueva visión para guiar el desarrollo intelectual, económico y moral de Alemania.

[334] Ver Campbell, Joan. *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. p. 30-31.



De 1908 a 1914, el Werkbund desplegó una gran actividad. Es en este período cuando se dieron los debates más fructíferos y se pudieron mostrar diseños concretos para ejemplificar los ideales que la asociación perseguía. Muthesius, consciente de que al interior del Werkbund se daban opiniones encontradas, orientó su labor más a la práctica que a la discusión teórica del diseño. Por este motivo, en 1908, durante la reunión anual, Theodor Fischer (en ese entonces presidente de la asociación), hizo un llamado para evitar cualquier discusión sobre arte, argumentando que esos aspectos debían ser resueltos por individuos y no podían ser el objeto de un gran conglomerado de personas. En su primer año de existencia, el Deutsche Werkbund alcanzó a tener 492 miembros, cantidad que creció constantemente, hasta alcanzar una cierta madurez en 1912 cuando contaba con 971 miembros.

De 1908 a 1912, el Werkbund se enfocó a resaltar la característica de la calidad en los productos, independientemente de su estilo o tendencia formal. Estos diseños eran mostrados en pequeñas exposiciones que se realizaban durante los congresos anuales y poco a poco comenzaron a recibir más atención de la prensa, ayudando así a la difusión de los logros que alcanzaban tanto los diseñadores individualmente como la asociación en su promoción de la más alta calidad posible. En 1908 es nombrado presidente Peter Bruckman y Fischer pasó a la vicepresidencia, esta pareja continuó en sus puestos hasta 1912, cuando es nombrado vicepresidente Hans Poelzig y Ernst Jäck como secretario ejecutivo, en ese mismo año la sede del Werkbund fue trasladada a Berlín, lo que sirvió para dar un gran impulso a todas sus actividades.

En 1911, Muthesius ofrece una conferencia en la que presenta los logros de la asociación en términos de incentivar la producción de artículos de calidad, además de empezar a observar el nacimiento de un estilo distinto, sin embargo, propone que los esfuerzos del Werkbund se enfoquen a otras esferas: la educación de diseñadores, la educación del gusto de los consumidores y sobre todo poner más atención al desarrollo de la arquitectura:

> *La primera preocupación del Werkbund siempre ha sido la calidad y es verdad que definitivamente un cierto sentido de la calidad está creciendo, por lo menos en lo que se refiere a los aspectos técnicos y materiales […] Mucho más importante que el mundo material es el espiritual; en otras palabras, la forma está en una posición superior que la función, los materiales y la tecnología […] Obviamente, las dos áreas en que debemos influir, son el productor por un lado, y por el otro el usuario, en otras palabras, es necesario entrenar a la nueva generación de arquitectos adecuadamente y ayudar a los clientes a adquirir un acercamiento más verdadero a los valores arquitectónicos…*[335]

En la misma conferencia, Muthesius afirmaba que la búsqueda de tipos arquitectónicos debería arrojar un modo estandarizado de construir, que eventualmente produciría un estilo nacional, representante de las cualidades organizativas del pueblo alemán:

> *De todas las artes, la arquitectura es aquella que más fácilmente tiende hacia los tipos y sólo entonces puede realmente satisfacer sus objetivos […] Es tan sólo cuestión de restaurar el orden y el rigor en nuestros modos de expresión y el signo externo sólo puede ser la buena forma.*[336]

Esta posición de Muthesius fue discutida desde el primer momento, pero el consideraba que en el uso de ciertos tipos estándar conduciría al desarrollo de productos y edificios que eventualmente establecerían la supremacía alemana, no sólo en el campo artístico, sino también en el cultural, el político y el comercial. La cuestión del desarrollo de tipologías continuó hasta hacer crisis en 1914.

---

335 Muthesius, Hermann. *Where Do We Stand?* Conferencia dictada en 1911. Publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p.p.48-52.

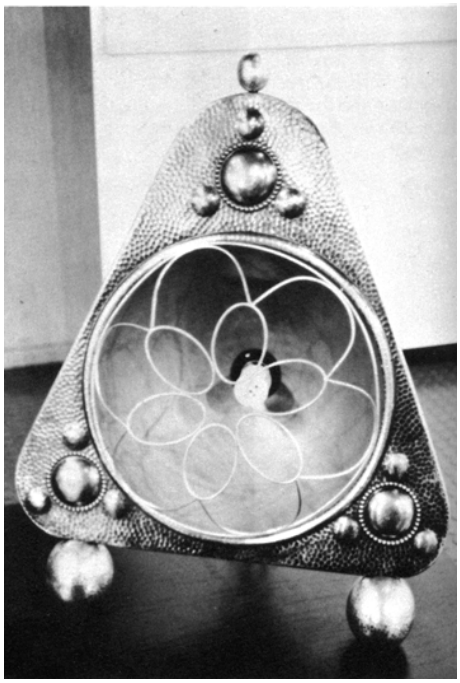
336 Muthesius, Hermann. *Where Do We Stand?* Conferencia dictada en 1911. Publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p.p. 48-52.

Mientras tanto, hacia 1913, la asociación aumentó a 1,319 miembros y en 1914 llegó a 1,870 . Este crecimiento se debió en buena medida a los escritos de Jäck, quien era un periodista influyente tanto en los diarios como en algunos círculos políticos. Entre otras actividades, fomentó la creación de ramas locales del Werkbund en diversas ciudades, llegando a ser 26 de ellas en 1914, gracias a lo cual, se modificó el número de consejeros, para dar cabida a diversas expresiones locales. La capacidad administrativa y organizativa del Werkbund fue puesta a prueba cada año en las reuniones, que fueron ejemplo de democracia y de polémica abierta.

Los congresos anuales crecieron en consecuencia y así, por ejemplo, la reunión de 1913 en Lepzig se convirtió en un gran festival que incluyó desfiles militares, bandas de música y eventos teatrales. Mientras algunos de los fundadores se quejaron del cambio, Jäck defendía los nuevos derroteros:

> *En sus inicios, el Werkbund fue descrito como un grupúsculo de líderes y educadores; entonces creció hasta llegar a ser una especie de Parlamento y sus excelentes discursos son citados constantemente... ahora ha llegado a ser una fuerza verdaderamente activa.*[337]

[337] Citado en: Campbell, Joan. *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. p. 36.



Al menos en este aspecto Jäck tenía razón, las actividades del Werkbund eran ampliamente conocidas y muchas de ellas se tomaban como ejemplo de trabajo de calidad y de la capacidad del pueblo alemán para organizar un constante trabajo en una dirección común. Algunas cifras muestran la influencia e impacto del Werkbund en esos años:

- En 1908 el presupuesto anual del Werkbund era de 18,000 marcos; en 1914 fue de 42,000 marcos.
- Los anuarios que se publicaban mostrando los diseños de sus miembros, así como conferencias y diversos ensayos tuvieron una amplia difusión y sus ediciones se agotaban: en 1912 se vendieron 10,000 copias, en 1913 el número creció a 12,000 copias y en 1914 se vendieron 20,000.
- Para 1914 ya eran 56 las oficinas regionales.
- Dentro de estas actividades se buscó el apoyo de los museos, de manera que se logró tener un alto número de exposiciones que viajaban por el país y muchas de ellas al extranjero: en 1911 se realizaron 48 de estas exposiciones en Alemania y una en Nueva Jersey, con más de 13,000 objetos y fotografías.

En estos logros estaba la fuerza y guía moral de Muthesius, quien tenía particular inclinación por el programa de “educación del consumidor”. Este programa buscaba elevar la calidad de las manufacturas, para asegurarles un mercado tanto interno como de exportación; el programa, que en realidad se enfocaba a las altas capas sociales de la burguesía urbana, fue centro de muchas polémicas.

Muthesius consideraba que para asegurar los más altos estándares de calidad, debía desarrollarse una tipología básica de productos, basada en la simplicidad y honestidad de los productos pre-industriales[338]. Otras personalidades, como van de Velde, consideraban que tanto el estilo que propugnaba Muthesius, como el concepto de tipologías básicas eran contrarios al avance del arte y de la tecnología. Una tercera posición era defendida por jóvenes diseñadores que favorecían la exploración de nuevos materiales y conceptos de diseño. Entre estos últimos destaca la figura de Walter Gropius, quien logró que el Werkbund diera el financiamiento para la construcción de un edificio prototipo de fábricas, usando audazmente materiales como acero y vidrio.



Otro de los programas favoritos de Muthesius se relacionaba con las actividades del comité de educación que el Werkbund había establecido con una visión a largo plazo. Este comité consideraba que era necesario llevar a las escuelas públicas -en los niveles básicos- conceptos de carácter ético y formativo que eventualmente posibilitarían no sólo la formación de mejores diseñadores y artesanos, sino también un público consumidor con mejores capacidades para discernir entre diferentes productos, lo que eventualmente colaboraría en el desarrollo de una "elevada cultura nacional". Los objetivos que perseguían era educar no sólo la mente, también el ojo y la mano, para desarrollar las capacidades creativas de los niños y jóvenes e inculcar respeto y admiración por las habilidades y el resultado del trabajo manual.

La estrategia de este comité se inició al convencer al gobierno de su responsabilidad, no sólo en la instrumentación de planes de estudio, sino también

[338] Para Muthesius, el mejor ejemplo de este enfoque al diseño se encontraba en la obra de Behrens.

dando el ejemplo. Muthesius convenció a los altos oficiales en la estructura burocrática de Alemania de la necesidad de estimular lo que llamaba “los grandes poderes de la producción alemana”, por medio de una cuidadosa selección de los productos y edificios que el gobierno utilizaba, así como utilizar a los consulados y embajadas como promotores de los productos de alta calidad que el Werkbund reconocía como ejemplos de buen diseño. En este esfuerzo hubo empresas privadas que dieron los primeros pasos, como por ejemplo las compañías navieras *Norddeutsche Lloyd* y *Hamburg-Amerika Line*, al emplear a diseñadores como Muthesius, Bruno Paul y Paul Troost, para diseñar los interiores de sus navíos. De la misma manera se consiguió el apoyo de hoteles, tiendas de departamento (por medio del diseño de sus aparadores y exhibidores) y restaurantes, que formaron un núcleo importante pues así la promoción de la industria alemana estaba siempre presente en el diseño de todos los objetos, material publicitario y edificios que usaban estas empresas y en las cuales el contacto con extranjeros era constante. Rápidamente el gobierno apoyó estos esfuerzos y realizó una amplia campaña para concientizar a los responsables de compras de los diversos ministerios y oficinas, sobre la importancia de seleccionar adecuadamente todos los productos que usaban, así como el diseño de interiores y edificios.

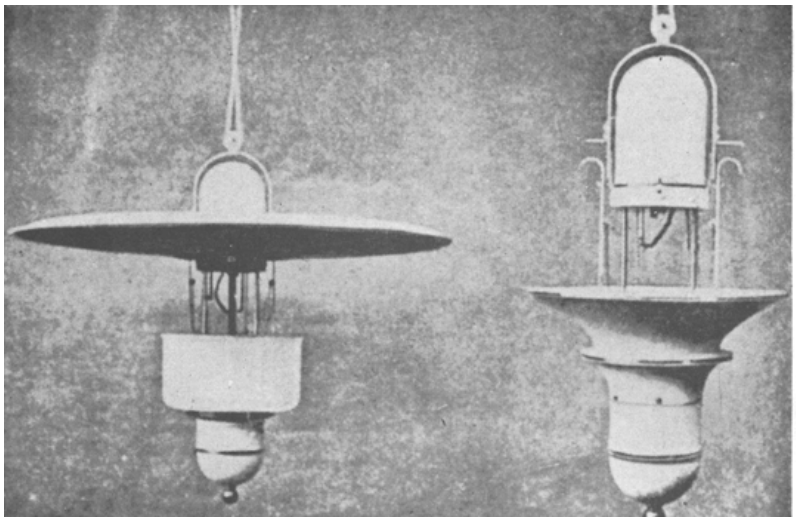
Evidentemente estas estrategias fueron fundamentales en el desarrollo del diseño en Alemania. En poco tiempo el cambio fue evidente y Alemania se enfilaba, al menos en apariencia, hacia un futuro en el que el desarrollo de su industria sería un ejemplo para el mundo.

A pesar de estos logros, no todas las propuestas de Muthesius y otros líderes del Werkbund eran plenamente aceptadas. Dentro de los diseñadores de la asociación existían profundas diferencias ideológicas, entre las que destacaba la posición de muchos de ellos con respecto al desarrollo del Capitalismo. Un ejemplo de esto lo encontramos -desde los inicios del Werkbund- en una ponencia presentada por Henry van de Velde en el congreso de 1909, donde cuestionaba fuertemente el hecho de apoyar a los capitalistas de las grandes empresas, pues en su opinión

eso llevaría tan sólo al enriquecimiento de unos cuantos y ahondaría la brecha entre clases sociales.

Por otro lado, la cuestión del estilo seguía siendo fuertemente debatida. En un artículo publicado en 1913, Muthesius presentaba una ardiente defensa de la estética surgida de la función, carente de ornamentos innecesarios:

> *Hasta ahora, el desarrollo de las construcciones de ingeniería que se han dado libres del falso trabajo cosmético de los arquitectos, nos muestra que un cierto grado de purificación en la dirección de la buena forma ha sido alcanzado.*[339]



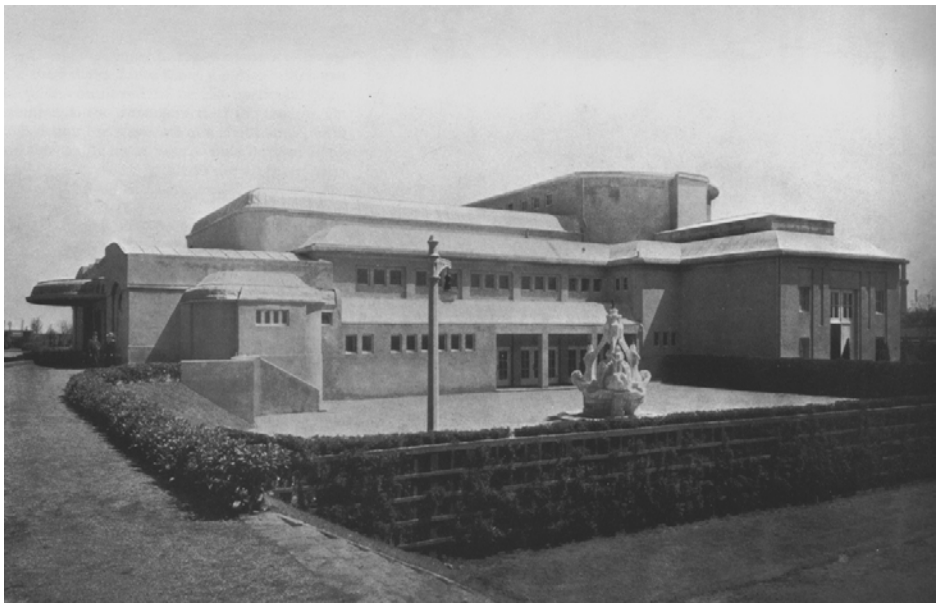
Si bien esta opinión sobre la belleza o carácter estético de las construcciones de ingeniería (puentes, silos, estaciones de tren, así como maquinaria y vehículos) era ampliamente compartida en la fecha en que se publicó el artículo, sirvieron para animar un debate, que muchas veces parecía dirigido más a la figura de Muthesius, que a los aspectos estéticos.

Otro factor polémico era el uso indiscriminado de las tecnologías industriales, que en la opinión de muchos (haciendo eco a propuestas enarboladas años antes por

339 Muthesius, Hermann. *The Problem of Form in Engineering.* (1913). Publicada en Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p.p. 115-117.

el movimiento Arts and Crafts en Inglaterra) llevarían a una deshumanización de la sociedad y a una degradación y continua proletarización de los obreros.

Sin embargo era el individualismo y fuerte personalidad de algunos destacados diseñadores del Werkbund, lo que presentaba el mayor obstáculo a la clara unidad que Muthesius deseaba. Esto fue evidente durante el congreso y exposición del Werkbund en la ciudad de Colonia en julio de 1914.



Muthesius preparó con mucha anticipación su ponencia y presentó copias del borrador a muchos de sus colaboradores por lo que, de alguna manera, Henry van de Velde se enteró de los propósitos del cuerpo directivo de Werkbund y preparó un respuesta.

A grandes rasgos, Muthesius proponía el desarrollo de ciertas tipologías básicas *(Typisierung)*, que deberían servir como base al desarrollo de nuevos productos. Argumentaba que al concentrarse tan sólo en la adaptación y refinamiento de estas tipologías básicas, los diseñadores no tenían que preocuparse más por la continua invención de formas. El resultado de esto sería que la industria, al dominar aspectos fundamentales de la producción, conseguiría un mayor control y por lo tanto una alta calidad, lo que a su vez promovería mayores ventas y fortalecería la imagen de una sólida y unificada cultura alemana. Enterado de que van de Velde preparaba

una respuesta a esta posición, la noche anterior a la presentación de su ponencia, Muthesius la modificó intentando matizar algunas de sus propuestas.

A pesar de sus esfuerzos por reducir la radicalidad de sus ideas, al terminar Muthesius y de manera intempestiva, se levantó van de Velde, secundado por buena parte de los jóvenes diseñadores (como W. Gropius y Bruno Taut) que no aceptaban que el futuro de su labor fuera determinado de esa manera. A gritos presentaron un documento, cuyas copias fueron repartidas a la asamblea, que contenía diez contratesis.

Como respuesta, Muthesius hizo un recuento de los logros del Werkbund, para finalizar con un llamado a la unidad, sin embargo enfatizó que unos cuantos artistas, creando formas para producciones limitadas, serían incapaces de crear una imagen unificada o de elevar el nivel general de calidad. La respuesta de van de Velde fue clara al exponer que los objetos de un orden superior nacen de otros intereses distintos al de estimular el comercio exterior.

La polémica continuó en los diarios, con artículos en los que van de Velde repasaba las grandes obras del pasado, para así demostrar que los diseños de “orden superior”, siempre habían sido el resultado del genio individual. Además opinaba que la labor de Muthesius en el Werkbund se había desviado de las intenciones originales, poniéndose al servicio de los intereses de la burguesía capitalista, por lo que la *Kulturpolitik* era en verdad la subordinación de la cultura a la política.



Para evitar la ruptura al interior del Werkbund, Muthesius retiró sus tesis y no las sometió a votación, como era su intención inicial, a pesar de manifestaciones de apoyo como la de Richard Riemerschmid, en ese momento director de la oficina de Munich. Con esta decisión, la polémica se solucionó tan sólo en apariencia. Pocos días después del

congreso de Colonia, un grupo de jóvenes, con Karl-Ernst Osthaus y Walter Gropius a la cabeza, inició un movimiento para pedir la renuncia de Muthesius, quien finalmente recibió apoyo de los diseñadores de más experiencia y por lo tanto prominentes del Werkbund. Finalmente, Peter Behrens (quien inicialmente apoyaba a van de Velde) convenció a Gropius de deponer su actitud en nombre de la unidad y así Muthesius continuó ejerciendo una gran influencia en el Werkbund por muchos años.

Además de esta polémica, que mostró las contradicciones al interior del Werkbund, el congreso de Colonia recibió atención de los diarios gracias a la exposición de diversos diseños, que mientras se desarrollaba la polémica, era visitada por un gran número de visitantes de toda Europa. Destacaron los trabajos de Peter Behrens, llevando a varios a hablar del surgimiento de un "Behrensstil" como opuesto al "Jugendstil".

Por otro lado también llamaron la atención los diseños de R. Riemerschmid, Hermann Esch y Gerhard Marcks. En el campo de la arquitectura destacaron el diseño de una fábrica de W. Gropius, el edificio sede proyectado por Henry van de Velde[340], un bloque de habitaciones diseñado por Alfred Fischer y un edificio en vidrio por Bruno Taut[341].

[340] A pesar de la oposición de muchos de los miembros del Werkbund, que argumentaban que darle el encargo a un diseñador belga era una afrenta al diseño alemán. Finalmente Konrad Adenauer, en ese entonces alcalde de Colonia, inclinó la balanza en favor de van de Velde.
[341] Sin embargo Gropius y Taut, principalmente, que consideraban a la arquitectura como "reina" de las artes, se quejaron de la poca importancia que se dió a esta disciplina del diseño en la exposición.



Resulta evidente que en términos de estilo, la exposición era una verdadera Torre de Babel, con múltiples lenguajes y estilos. Esta gran diversidad, aunada a la intensa polémica, llevó a algunos de sus directivos a plantearse la posibilidad de limitar las actividades del Werkbund a la promoción en exhibiciones y al programa de educación, dejando fuera de ella a los artistas, sin embargo estas propuestas y otras, fueron detenidas por el inicio de la 1a. Guerra Mundial.

Durante este período, Muthesius buscó orientar las actividades del Werkbund hacia el apoyo, físico y moral, de Alemania. Consideraba que las actividades artísticas, si bien supeditadas a las condiciones de una nación en guerra, debían ser estimuladas por su impacto moral:

> *Más importante que el dinero es la reputación, mayor que la riqueza es la estima y lo superior es el amor. Y todo esto será ofrecido a la nación que sea líder en cuestiones de arte. […] Más importante que gobernar el mundo, más importante que sostenerlo financieramente, es educarlo, inundarlo con bienes y objetos. Es una cuestión de darle al mundo una imagen. Sólo la nación que pueda realizar estas tareas,*

estará verdaderamente a la cabeza del mundo y Alemania debe ser esa nación.[342]

Si bien, dado el ambiente en Europa en esos días, es comprensible el surgimiento de un fuerte nacionalismo, Muthesius nunca abandonó esta posición, convencido de que el Werkbund debería ser uno de los motores que llevarían a la supremacía alemana. De aquí la necesidad de desarrollar un auténtico estilo nacional, fundado en la eficiencia que para la organización, habían mostrado los alemanes.

El Werkbund reinició sus actividades en 1919, insertando entre sus directivos a diseñadores reconocidos como P. Behrens, R. Riemerschmid (presidente del Werkbund de 1921 a 1926) y L. Mies van der Rohe (quien fue vicepresidente de la asociación de 1926 a 1931), en un intento de ganar la unidad y el ímpetu que la guerra interrumpió. Muchas fueron las actividades que desarrolló el Werkbund en este período, pero, a pesar de un incremento en el número de sus miembros (3,000 en 1929), su influencia se vio disminuida.

Muthesius continuó ejerciendo una gran influencia y su labor en la educación del diseño, especialmente en las escuelas públicas, fue destacada. Incluso, olvidando rencillas pasadas, dio su total apoyo, al igual que todo el Deutsche Werkbund a la Bauhaus de Weimar.

Por otro lado, el nacionalismo de Muthesius se acrecentó notablemente después de la 1a. Guerra y lógicamente en el período anterior a la 2a. Guerra Mundial. Consideró que su labor (y la de todos los diseñadores de Alemania), debía ser la de imprimir el sello del diseño alemán a todo el mundo, por ser el único país con la capacidad organizativa para imponer un orden mundial, usando a su propia cultura como la punta de lanza para esta dominación. Incluso llegó a comparar al Werkbund con el ejercito prusiano y a considerar que la guerra sería una bendición, pues esta posibilitaría que finalmente los diseñadores alemanes se verían alejados de la “perniciosa influencia” de los extranjeros.

---

[342] Muthesius, Hermann. *The Future of German Form*. (1915). Publicado en Benton, Tim*. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p.p. 56.

La asociación sirvió de modelo, a pesar de su espíritu nacionalista, a otros países, como por ejemplo Austria (*Österreichischer Werkbund*, 1912), Suiza (*Schweizerischer Werkbund*, 1913), Suecia (*Slöjdföreningen*, 1915) e Inglaterra (*Design and Industries Association*, 1915).

El Werkbund no alcanzó la tan ansiada unidad cultural alemana, sin embargo, en su diversidad y ambiente para disentir, sirvió como crisol al desarrollo del Movimiento Moderno. En su seno no sólo se conocieron, sino que ventilaron sus diferencias, los diseñadores que darían el paso para generar este movimiento. Sus actividades de promoción, además de dar una imagen positiva del diseño alemán, contribuyeron a la generación de una cultura del diseño, que en cierta medida continua hasta nuestros días.



INDUSTRIA, RAZÓN Y ARTE

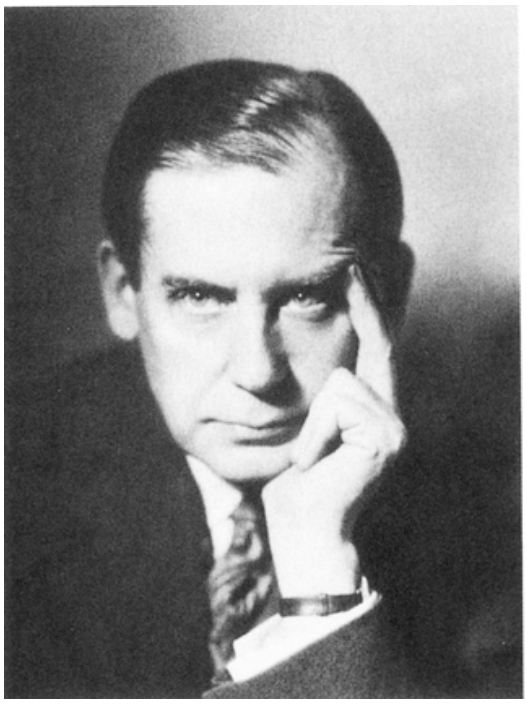
WALTER GROPIUS Y LA BAUHAUS

Es claro que el Movimiento Moderno es el resultado del trabajo de un gran número de personas, destaca sin duda la obra de Le Corbusier y el pensamiento de Adolf Loos, sin embargo, la Bauhaus ocupa, por su gran influencia, un lugar sobresaliente. Su labor docente y la práctica proyectual de sus profesores y egresados ha marcado para siempre la conformación de nuestra cultura material. De aquí que, sin olvidar la importancia de la obra de otras personalidades, nos aboquemos a la revisión de esta escuela y de su fundador. Son muchos los ejes que se han trazado en la historia de la Bauhaus, desde las influencias del Movimiento Arts and Crafts y las polémicas con el Art Nouveau hasta la presencia del grupo De Stijl en la conformación del llamado "estilo Bauhaus", pero todos ellos confluyen en la personalidad de Gropius, quien actuó como catalizador y detonador de todos ellos, razón por la que muchos lo consideran como el fundador del Movimiento Moderno. Las contradicciones que se manifiestan a lo largo de su vida, son clara muestra del período de transición que dio origen a ese Movimiento, que ha definido en gran medida, las formas que nos rodean, desde los trazos urbanos, hasta el mobiliario, comunicación gráfica y diseños textiles.

Gropius fue en realidad un catalizador de diversas manifestaciones que se venían desarrollando con fuerza, sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo XIX, sin embargo, su figura y su acción tanto proyectual como en el plano educativo, marcaron el rumbo del diseño a partir de 1920. Esta visión, que sostiene a Gropius como fundador del Movimiento Moderno es, sin duda, resultado de las publicaciones de N. Pevsner sobre este tema, pues fue este autor quien a través de sus escritos difundió la obra, tanto de Gropius como de sus colegas, sobre todo a partir de que salieron de Alemania, forzados por la presión del nacionalsocialismo. Por otro lado, la personalidad de Gropius era sin duda atrayente; no en balde, Paul Klee lo llamaba "El Príncipe de Plata":

> *... tenía treinta y seis años, era esbelto, iba acicalado con sencillez pero con meticulosidad, con el pelo negro y espeso peinado hacia atrás, irresistible con las mujeres, correcto y*

educado a la clásica manera alemana, hombre tranquilo, seguro y con convicciones en medio del cataclismo...[343]



Formado como arquitecto, Gropius trabajó con Peter Behrens y llegó a ser jefe del taller de su estudio. Esta parte de su formación fue sin duda fundamental, pues en el trabajo con Behrens, no sólo desarrolló una actitud analítica, sino que también descubrió las posibilidades que la tecnología industrial ofrecía a la configuración de las formas.

Fue Behrens quien me introdujo por vez primera en el tratamiento sistemático de los problemas arquitectónicos. Durante el período en que colaboré en sus importantes trabajos y en el curso de innumerables coloquios con el y con otras personalidades importantes del Deutscher Werkbund, me formé mi propia opinión sobre la construcción y sobre las funciones fundamentales de la arquitectura... Frente a cada problema de diseño, Behrens asumía una actitud nueva y carente de prejuicios... A él debo sobre todo el hábito de pensar.[344]

Ejemplo de esto es el memorandum que escribe (por sugerencia de Behrens) a Emil Rathenau, director de la AEG, proponiendo la fabricación de casas para obreros, usando métodos industriales.[345]

---

[343] Ver: Perelló, Antonia. *Las claves de la Bauhaus*. p. 69.
[344] Citado en Maldonado, Tomás. *El diseño Industrial Reconsiderado*. p. 47.
[345] El documento mencionado lleva por título *Programa para el establecimiento de una compañía para la producción de viviendas sobre principios estéticamente consistentes.* (1910). Ver Benton, Timothy (Comp). *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p. 188-190. Si bien en ese momento sólo se hizo una propuesta escrita, sirvió de base para la construcción de un prototipo del diseño para una fábrica, que fue mostrado durante la exposición del Deutscher Werkbund llevada a cabo en la ciudad de Colonia en 1914.



En 1911, publica un artículo, que significativamente lleva el título de *En la construcción de edificios industriales, ¿pueden ponerse de acuerdo las exigencias artísticas con las prácticas y económicas?.* Este artículo, que es uno de los primeros artículos de amplia difusión que escribió Gropius, sirvió para ubicarlo dentro del pensamiento más avanzado en la arquitectura de su época. Posteriormente, en el anuario de 1913 del Deutscher Werkbund, escribió:

> *Los silos de Canadá y de América del Sur, los transportadores de carbón de los grandes ferrocarriles y los más modernos establecimientos industriales de América del Norte, nos ofrecen una composición arquitectónica de tal precisión que, para el observador, su significado resulta por fuerza perfectamente claro [...] no se hallan perturbados por un homenaje sentimental a la tradición, ni por otros*

> *escrúpulos sentimentales que envilecen nuestra arquitectura contemporánea en Europa...*[346]

En esta época nace la admiración de Gropius por la arquitectura y la industria que se desarrollaba en los Estados Unidos, que eventualmente le haría blanco de algunas críticas. Por otro lado, es evidente como en estos momentos hay una fuerte tendencia al funcionalismo y al racionalismo, que posteriormente será abandonada temporalmente por Gropius.

Por otro lado, su acercamiento al socialismo lo llevó a pertenecer a la *Arbeitsrat für Kunst* (Unión de Trabajo para el Arte), asociación de filiación socialista cuyo objetivo era involucrar a personas creativas directamente en la conformación de un nuevo orden social. En 1919, Gropius llegó a ser Secretario General de esta asociación. En un ensayo para el boletín de la Unión, Gropius sostuvo que:

> *La verdadera tarea del Estado Socialista es la de exterminar el mal demonio del comercialismo y hacer que el espíritu activo de la construcción florezca de nuevo entre el pueblo.*[347]

No deja de ser interesante contrastar las ideas de Gropius con lo que Morris expresaba en el siglo XIX:

> *Tanto mis estudios históricos, como mi conflicto personal con los filisteos de la sociedad moderna, me han impuesto la convicción de que el arte no puede tener una vida y un desarrollo auténticos bajo el presente sistema de comercialismo y búsqueda de la ganancia.*[348]

Gropius fue nombrado director de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, pero la Primera Guerra Mundial impide que tome posesión. Al terminar esta, pidió que el nombramiento se hiciera efectivo. En ese momento ya se había tomado la decisión de unir la escuela de Artes y Oficios con la de Bellas Artes, por lo que se pide a

---

346 Citado en Benévolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. p. 409.
347 Ver: Argan, Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus.*1957.
348 Morris, William. *Arte y Sociedad Industrial.* p. 28-29.

Gropius un plan de estudios. Al entregarlo también eligió un nombre para la nueva escuela: *Staatliches Bauhaus* y toma posesión como director de ella en 1919.

Las diversas etapas de la Bauhaus, normalmente se dividen conforme a los siguientes períodos:

- La fase romántica en Weimar (1919-1923) o etapa de Itten.
- La 2a. fase de Weimar (1923-1925) o etapa de Kandinsky y Moholy-Nagy.
- La 1a. fase de Dessau (1925-1928) o etapa de Gropius.
- La 2a. fase de Dessau (1928-1930) o etapa de Meyer.
- La 3a. fase de Dessau (1930-1932) o etapa de Van der Rohe.
- La etapa de Berlín (1932-1933) o de desintegración.

Los directores de la escuela fueron Walter Gropius (de 1919 a 1928), Hannes Mayer (de 1928 a 1930) y Mies Van der Rohe (de 1930 a 1933). Cada uno de ellos dejó una huella particular en el desarrollo de la Bauhaus.

	ETAPA	**DIRECTOR**	**SEDE**
1919-1923	Romántica o de Itten	Walter Gropius	Weimar
1923-1925	Moholy-Nagy/ Kandinsky		
1925-1928	Gropius		Dessau
1928-1930	Meyer	Hannes Meyer	
1930-1932	Van der Rohe	Mies van der Rohe	
1932-1933	Desintegración		Berlín

Parece lógico recurrir a las palabras de Gropius sobre la Bauhaus, para analizar su evolución. Para esto nos centraremos inicialmente en dos manifiestos: el de Weimar y el que se redactó para el cambio a Dessau. Estos documentos son conocidos, por lo que tomaremos tan solo algunos párrafos que son pertinentes a nuestros objetivos.

Antes de iniciar este análisis, es pertinente recordar el contexto en el que Gropius asume la dirección de la Bauhaus.

En el ambiente socio político, al fin de la primera guerra mundial, Alemania buscaba una nueva manera de organizarse. Los distintos partidos políticos ofrecían diversas opciones y el debate era arduo entre nacionalistas y las distintas facciones de la izquierda. Desde la Revolución de octubre de 1917, la naciente Unión Soviética ejercía una influencia poderosa, sosteniendo la bandera de la solidaridad internacional y el socialismo, inspirando a grupos como la Liga Espartaco (*Spartakus Bund*), cuyos líderes eran Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. El 9 de noviembre de 1918, dos días antes de que fuera declarado el armisticio, el Káiser abdicó en Alemania y Liebknecht hizo un llamado para fundar una república socialista, basada en Consejos Representativos de obreros y militares, dando lugar a la llamada "Revolución de Octubre", que fue aplastada por el Partido Social Demócrata, que eventualmente tomó el poder. En enero de 1919 Liebknecht y Luxemburgo fueron asesinados, así como cientos de miembros del Partido Comunista.

En este contexto, la ciudad de Weimar, que era un centro cultural de gran tradición, así como un centro manufacturero de fuertes raíces artesanales, buscó nuevas maneras de explorar los caminos hacia el Socialismo. El gobierno de la llamada "República de Weimar", buscó dentro de sus políticas educativas nuevos medios y maneras de dar educación y actualizar a los obreros, así como dar un nuevo impulso a la educación artística. Una de las medidas en esta dirección fue unificar las antiguas escuelas de Bellas Artes y de Artes y Oficios.

Es ampliamente reconocido el hecho de que el Manifiesto de la Bauhaus Weimar es en gran medida un Manifiesto *Arts and Crafts*. Si recordamos que en 1910 Gropius envió a Emil Rathenau (Director de la AEG) una carta en la que plantea la idea de desarrollar viviendas para los obreros con base en sistemas de prefabricados industrializados, que además Gropius abraza a la producción industrial durante su permanencia en el taller de Peter Behrens y que su primer gran proyecto, la Fabrica Fagus[349] lo presenta como un diseñador de la era industrial, entonces cabe preguntarse ¿Por qué el cambio hacia los procesos manuales que proponía el Arts and Crafts?

En una publicación de 1956, H. Bayer, W. Gropius y su esposa Ise, presentan algunas reflexiones sobre lo que acontecía en el momento de la fundación de la Bauhaus y del espíritu que les animaba:

> *... La enseñanza académica proporcionaba la formación de un gran proletariado artístico, destinado a la miseria social [...] La falta de toda conexión con la vida comunitaria producía inevitablemente la esterilización de la actividad artística. El error pedagógico fundamental de la academia era su preocupación por el genio aislado, desatendiendo el digno nivel medio de la producción [...] la gran masa de estos individuos, alimentados de falsas esperanzas y con una preparación académica unilateral, quedaba condenada a una vida artísticamente estéril. Sin preparación alguna para enfrentarse adecuadamente a la lucha por la existencia, acababan por confundirse con los parásitos sociales, inútiles para la vida productiva de la nación, por culpa de su educación [...] pero la academia tenía raíces demasiado profundas: la educación práctica no logró ir más allá del diletantismo, así el abstracto "dibujo" siguió sirviendo de fondo. Las bases de estos intentos no fueron nunca bastante amplias y profundas para que se pudiera vencer el viejo concepto del arte por el arte. Mientras tanto, las actividades productivas y sobre todo las industrias, empezaron a*

[349] Diseñada junto con Adolf Meyer.

> *necesitar artistas... surgió una demanda de productos formalmente atrayentes y al mismo tiempo técnicamente correctos y económicos.*[350]

En primera instancia, es importante mencionar que en Alemania ya había antecedentes claros a la labor de la Bauhaus, tal vez el más importante fue el establecido por Bruno Paul, como director de la *Kunstgewerbeschule* en Berlín, quien desde 1918 inició un trabajo que sería modelo para muchas de las escuelas de arte del estado alemán. Las principales ideas de Paul se centraban en un curso común para todos los estudiantes, independientemente de la especialización artística que buscaran. Por otro lado, salvo raras excepciones, a todos los estudiantes de arte se les exigía un período de al menos seis meses, previo a su ingreso a la escuela, de trabajo en algún taller de artesanías, para que se empaparan de la "verdad del taller". A partir de estas ideas, varias escuelas comenzaron a reconocer la importancia del aprendizaje en talleres y el Estado invirtió fuertes sumas en toda Alemania, para instalar talleres que permitieran este acercamiento a diversas actividades productivas, en un esfuerzo por unir el arte y la producción. Otro claro antecedente -que sin duda Gropius conocía muy bien- lo encontramos en el establecimiento de un curso básico por Peter Behrens, durante su gestión como director en la escuela de arquitectura de Düsseldorf (puesto que ocupó por intervención de Hermann Muthesius).

Desde otro ángulo, podemos conjeturar que el cambio en Gropius se debió en gran parte a la Primera Guerra Mundial. Poco se sabe sobre la actuación de Gropius durante el enfrentamiento bélico: sirvió como oficial de caballería, fue herido, se le condecoró con la cruz de hierro dos veces por acciones de valentía y fue dado de baja del ejercito en 1918. Durante este periodo (1915) se casó con Alma Mahler[351] (1879-1964) quien era ampliamente conocida en los círculos intelectuales de Viena

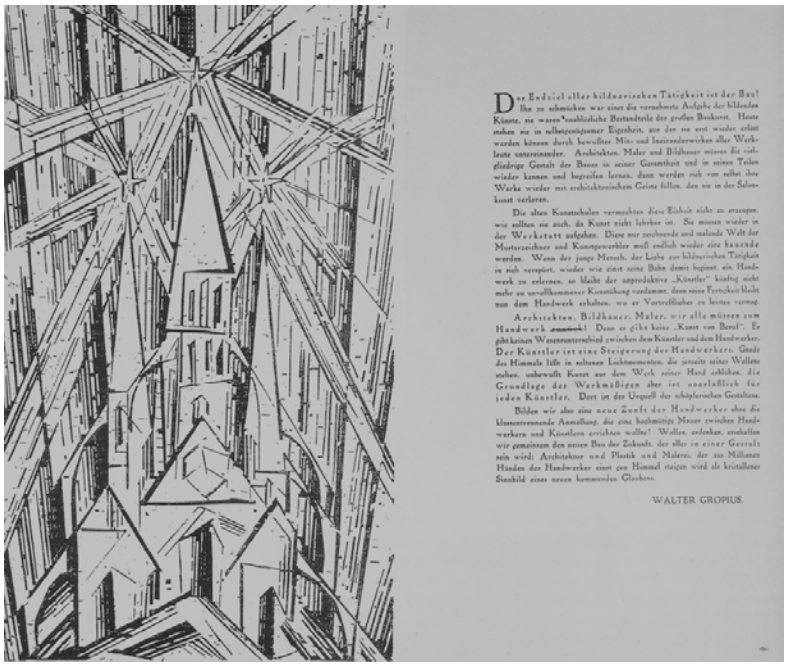
[350] Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928*. p. 25.

[351] Alma fue esposa del músico Gustav Mahler. Al enviudar vivió en Viena durante un corto período con el poeta Oskar Kokoschka antes de casarse con Gropius. Ella continuó residiendo en Viena y viajaba a Weimar en contadas ocasiones. Al iniciar un romance con el escritor Franz Werfel, Gropius le pidió el divorcio. Ver: Keegan, Susanne. *Alma Mahler.*

donde se le consideraba como una de las mujeres mas bellas de su época; al año de su matrimonio nació Alma Manon (1916-1955), hija de ambos.

Todo parece indicar que los horrores de la guerra impactaron profundamente a Gropius, quien vivió de cerca el gran poder destructivo de la moderna tecnología y la pérdida de individualidad que implica la disciplina militar. Al terminar la guerra, parece decidido a luchar por una sociedad más humana y más justa. En su posición ideológica se mezclan dos elementos: el Socialismo y un cierto misticismo[352]. En una conferencia dirigida a los estudiantes de la Bauhaus, Gropius dice:

> *Aquellos que han pasado por la experiencia de la guerra han regresado cambiados por completo; ellos ven que las cosas no pueden continuar conforme al modo antiguo...*[353]



Así, con base en antecedentes como la escuela de Paul, o las experiencias de Peter Behrens en Düsseldorf, se publica en 1919 el Manifiesto, que antecede al Programa

[352] Gropius simpatizaba con la Teosofía, religión que practicaba Alma, su esposa, al igual que Adolf Meyer, quien fue su colaborador cercano, no solo en la Bauhaus, sino también en la practica proyectual. En este sentido también parece haber influencias de principios masónicos, pues el padre de Walter Gropius, que también fue arquitecto, era miembro destacado de los círculos masónicos.

[353] Whitford, Frank. *Bauhaus*. p. 38

de la Bauhaus[354] redactado enteramente por Gropius[355] y que inicia con la siguiente afirmación:

> **¡El objetivo final de todas las actividades creativas es la construcción!***[356]*

Para muchos esta frase de Gropius encierra un cierto espíritu masónico; esta idea se ve reforzada por el diseño de la portada del manifiesto que muestra, en estilo expresionista, edificios coronados por tres estrellas que simbolizan a tres artes: la escultura, la pintura y la arquitectura. Esta noción, que presenta a la arquitectura como el espacio en que se sintetizan todas las artes, había sido expuesta con anterioridad por John Ruskin y William Morris, quien en particular, mencionó que:

> *Mi concepción de la arquitectura radica en la unión y en la colaboración de las artes, de manera que cada cosa se subordine a las restantes y al mismo tiempo se encuentre en armonía con ellas [...] Es una concepción amplia, porque abraza la totalidad del ambiente de la vida humana; no podemos sustraernos a la arquitectura mientras formemos parte de la civilización, ya que ella representa el conjunto de las modificaciones y de las alteraciones llevadas a cabo sobre la superficie terrestre, basadas en las necesidades humanas, exceptuando el puro desierto.*[357]

Desde la primera mitad del siglo XIX, los principales teóricos del movimiento *Arts and Crafts*, proponían la unión de las artes. Esta idea no surgía en realidad de una postura estética, sino de una actitud ante el desarrollo industrial, tanto con respecto a la tecnología, como a su impacto en el obrero, en especial por la naciente especialización del trabajo:

---

[354] Donde se estructura el famoso curso básico...

[355] En una carta enviada a Tomás Maldonado, Gropius aceptó la responsabilidad total de la redacción de este documento. Ver: Maldonado, Tomás. *Vanguardia y Racionalidad.* p.p.. 149-163.

[356] Las citas que aparecen en negrillas están tomadas del Manifiesto de la Bauhaus publicado en abril de 1919. Se toma como base la versión presentada en: Whitford, Frank. *Bauhaus*. Es importante observar que la palabra '*bau*' (construir) en el documento original fue traducida al ingles como '*building*' y de aquí al español pasó como 'edificio'.

[357] Morris, William. *Como me hice socialista*, publicado en: *Arte y Sociedad Industrial*. p. 11

> *En verdad no es el trabajo el que se divide, sino el hombre: dividido en segmentos de hombre, roto en pequeños fragmentos y migajas de vida, de manera que cualquier fragmento de inteligencia que queda en el hombre no es suficiente para hacer un alfiler, o un clavo, sino que se agota en hacer la punta de un alfiler, o la cabeza de un clavo...*[358]

Si bien para Ruskin la lucha contra la división del trabajo tenia una clara base de tipo ético, la misma lucha para Morris adquiría connotaciones políticas. Gropius se identificaba más con estas últimas.

> **La decoración de los edificios fue alguna vez la más noble de las funciones de las Bellas Artes y las Bellas Artes eran indispensables para la gran arquitectura. Hoy existen en completo aislamiento y solo pueden ser rescatadas por la cooperación consciente de todos los artesanos**

Esta frase del primer manifiesto, al igual que muchos aspectos centrales del documento que analizamos, es a todas luces el resultado de la influencia del movimiento *Arts and Crafts*. En especial es posible observar un llamado de tipo social ("...todos los artesanos"), que bien puede ser inspirado por la posición de Morris quien, como ya hemos mencionado, desplegó una gran actividad política dentro del Socialismo.

> **Las antiguas escuelas de diseño eran incapaces de producir esta unidad ¿y cómo en verdad podrían hacerlo, si el arte no puede ser enseñado? Las academias deben ser absorbidas de nuevo por el taller. El mundo del diseñador de patrones y de las artes aplicadas, que consiste tan solo en dibujar y pintar, por fin debe llegar a transformarse en un mundo en el que las cosas son construidas.**

La frase de nuevo hace honor a la educación del artesano a la manera gremial, en clara oposición a la reforma de 1852 en Inglaterra, cuando Henry Cole establece el sistema de enseñanza del diseño por medio de diversas escuelas. La idea de que

[358] Cita tomada de John Ruskin: *Stones of Venice.* Ver: Clark, Kenneth. *Ruskin Today.*

el arte no puede ser enseñado es original de Ruskin y era sostenida por la mayoría de los miembros del *Arts and Crafts* (con la sobresaliente excepción de Richard Lethaby). El llamado contra los artistas de libros de patrones en realidad tiene poca relevancia en el momento en que se escribe el manifiesto, puesto que este enfoque al diseño ya se había superado desde la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo contiene la intención de Gropius de abandonar el pasado formalista del diseño, para centrarse más en la actividad manual. Por otro lado es una postura claramente distinta a la de las escuelas de diseño de Cole en Inglaterra, en las que el dibujo ocupaba un lugar central, dejando en segundo plano el trabajo en los talleres.

Es interesante observar como, además de los principios gremiales y artesanales, se hace un particular énfasis en la creatividad. Este elemento es importante pues distingue a Gropius del *Arts and Crafts,* que buscaba en el estilo neogótico la solución al problema de la forma en el diseño. Para Gropius había que dar un paso más allá y buscar en la innovación uno de los elementos que vuelven socialmente útil al diseño.

> **¡Vamos por lo tanto a crear un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que construye una arrogante barrera entre artesano y artista! Vamos juntos a desear, concebir y crear el nuevo edificio del futuro, combinar todo -arquitectura y escultura y pintura- en una sola forma que algún ida se elevará hacia el cielo desde las manos de millones de trabajadores, como el símbolo cristalino de un nueva fe venidera.**

No es de extrañar, al leer esta frase, que muchos historiadores del diseño llamen al inicio de la Bauhaus como ‘la época romántica’. En ella, al luchar contra la división de clases, se manifiesta plenamente el pensamiento socialista de Gropius. Este elemento, de origen socio-político, fue uno de los factores que se tomaron en cuenta para estructurar el curso básico, donde las “asignaturas” se impartían tanto por un profesor “teórico” como uno “práctico”, ambos en igualdad de circunstancias y responsabilidad. Por otro lado, solo podemos conjeturar respecto a qué clase de fe se refiere Gropius en la última línea. Sin embargo todo parece indicar que se refiere al Socialismo (¿qué otra fe podría ser construida en 1919 por

'las manos de millones de trabajadores'?). Esto no es del todo extraño si consideramos que Gropius diseñó un monumento a los obreros que fueron asesinados durante una manifestación en la ciudad de Weimar (1920). La inclinación por el Socialismo a principios del siglo XX no era extraña; de hecho la avanzada intelectual de esa época, abrazó el socialismo como bandera, si bien surgieron diversas interpretaciones y tendencias (reformistas, revolucionarios e incluso nacionalsocialismo) dentro de estas, Gropius se identificaba con el Socialismo Reformista.

De esta manera se sintetizaban los objetivos de la Bauhaus en el Manifiesto de Weimar:

> **La Bauhaus desea educar arquitectos, pintores y escultores de todos los niveles, de acuerdo con sus capacidades, para que lleguen a ser artesanos competentes o artistas creativos independientes y formar una comunidad trabajadora de futuros líderes artistas-artesanos. Estos hombres, de común espíritu, sabrán como diseñar armónicamente edificios en su totalidad - estructura, acabados, ornamentación y mobiliario.[359]**

En el mismo documento, Gropius establece los que serán los principios de la educación en la Bauhaus:

> **El arte se eleva sobre cualquier método; el arte en sí mismo no puede ser enseñado, pero ciertamente, las artesanías sí pueden serlo [...] La escuela es sirviente del taller y un día será absorbida por este último. Por lo tanto en la Bauhaus no habrá profesores o alumnos, sino Maestros, Jornaleros y Aprendices [...] La manera de enseñar surge del carácter del taller: formas orgánicas desarrolladas a partir de habilidades manuales.[360]**

En otro documento, los ideales que inspiraron el surgimiento de la Bauhaus, son resumidos de la siguiente manera:

[359] Whitford, Frank. *Bauhaus*.
[360] Whitford, Frank. *Bauhaus*.

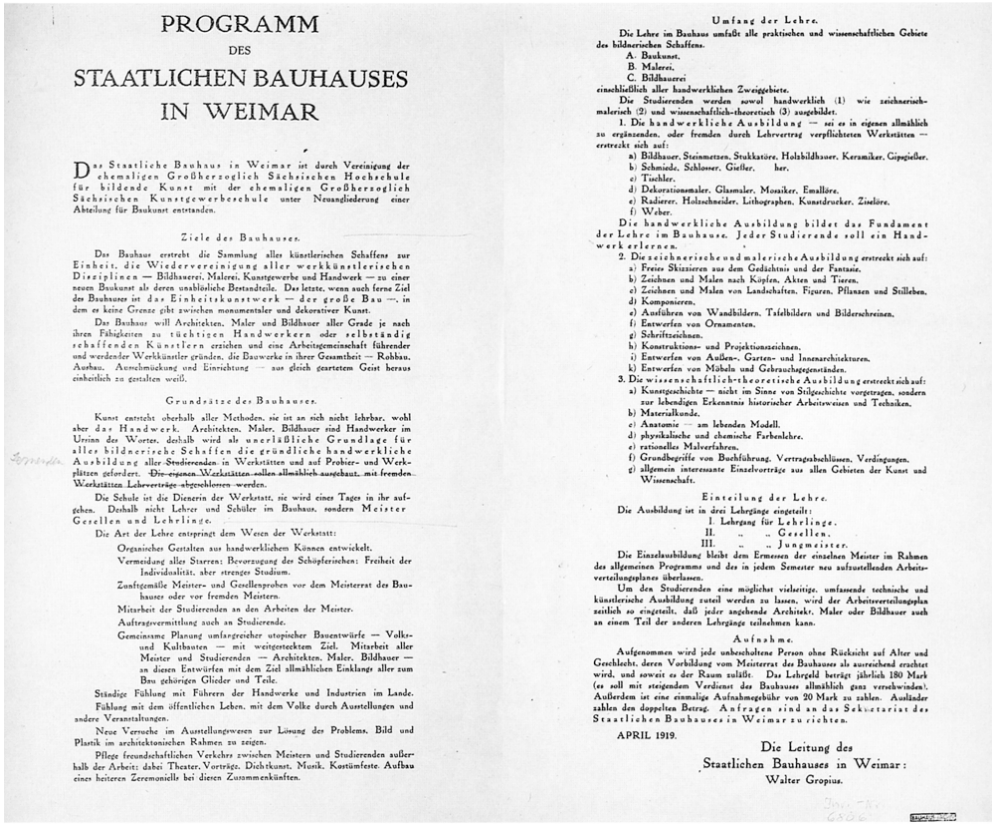
> *... a pesar de las dificultades prácticas, la base del trabajo que se desarrolla en la Bauhaus no puede ser nunca demasiado amplia, porque nos proponemos educar hombres y mujeres que sean capaces de comprender el mundo en que viven y crear formas que lo simbolicen.*[361]

Estas consideraciones llevan necesariamente al establecimiento de algunas líneas fundamentales, que incluyen no sólo las cuestiones estrictamente académicas, sino también describen el ideal de ambiente y tipo de relaciones que debían ser estimuladas:

> **Evitar toda rigidez; prioridad a la creatividad; libertad individual, pero estudio estricto de la disciplina [...] Exámenes por parte de Maestros y Jornaleros, de acuerdo con los estatutos de los Gremios, ante el Consejo de Maestros de la Bauhaus o de Maestros del exterior [...] Colaboración de los estudiantes en el trabajo de los maestros [...] Asegurar el pago de comisiones, también para los estudiantes [...] Planificación conjunta de diseños extensos, estructurales y Utópicos [...] Contacto constante con los líderes de las artesanías e industrias del país [...] Contacto con la vida pública por medio de exhibiciones y otras actividades [...] Estímulo de relaciones amistosas entre Maestros y Aprendices, fuera del ámbito del trabajo, por lo tanto obras teatrales, conferencias, poesía, música, fiestas de disfraces y el establecimiento de alegres ceremonias en estos encuentros.**
>
> **La instrucción en la Bauhaus incluye todas las áreas científicas del trabajo creativo:**
>
> **A. Arquitectura**
>
> **B. Pintura**
>
> **C. Escultura**
>
> **Incluyendo todas las ramas de la artesanía...**[362]

[361] Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928.* p. 29.
[362] Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928.*

Es importante observar que la referencia al establecimiento de gremios no es gratuita, ni tan sólo una metáfora: la estructura administrativa y jerárquica de la Bauhaus estaba inspirada en los gremios medievales. Al termino del curso básico, los estudiantes eran llamados ‘Aprendices’ y si aprobaban los exámenes de la escuela y de la Cámara de Oficios de Weimar, eran llamados ‘Jornaleros’. Al término de sus estudios eran llamados ‘Maestros’. Sólo los encargados de la docencia, quienes debían llevar cursos adicionales, eran llamados ‘Maestros de la Forma’. La población de Weimar, los llamó genéricamente *Bauhauslers*.



PROGRAMM
DES
STAATLICHEN BAUHAUSES
IN WEIMAR

Das Staatliche Bauhaus in Weimar ist durch Vereinigung der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst mit der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule unter Neueingliederung einer Abteilung für Baukunst entstanden.

Ziele des Bauhauses.

Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen — Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk — zu einer neuen Baukunst als deren unabtrennbare Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitkunstwerk — der große Bau —, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.

Das Bauhaus will Architekten, Maler und Bildhauer aller Grade je nach ihren Fähigkeiten zu tüchtigen Handwerkern oder selbständig schaffenden Künstlern erziehen und eine Arbeitsgemeinschaft führender und werdender Werkkünstler gründen, die Bauwerke in ihrer Gesamtheit — Rohbau, Ausbau, Ausschmückung und Einrichtung — aus gleich gestimmtem Geist heraus einheitlich zu gestalten weiß.

Grundsätze des Bauhauses.

Kunst entsteht oberhalb aller Methoden, sie ist an sich nicht lehrbar, wohl aber das Handwerk. Architekten, Maler, Bildhauer sind Handwerker im Ursinn der Worte, deshalb wird als unerläßliche Grundlage für aller bildnerische Schaffen die gründliche handwerkliche Ausbildung aller Studierenden in Werkstätten und auf Probier- und Werkplätzen gefordert. Die eigenen Werkstätten sollen allmählich ausgebaut, mit fremden Werkstätten Lehrverträge abgeschlossen werden.

Die Schule ist die Dienerin der Werkstatt, sie wird einst Tagen in ihr aufgehen. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, sondern Meister Gesellen und Lehrlinge.

Die Art der Lehre entspringt dem Wesen der Werkstatt:

Organischer Gestalten aus handwerklichem Können entwickelt.

Vermeidung aller Starren: Bevorzugung des Schöpferischen: Freiheit der Individualität, aber strenges Studium.

Zunftgemäße Meister- und Gesellenproben vor dem Meisterrat des Bauhauses oder vor fremden Meistern.

Mitarbeit der Studierenden an den Arbeiten der Meister.

Auftragvermittlung auch an Studierende.

Gemeinsame Planung umfangreicher utopischer Bauentwürfe — Volks- und Kulthauten — mit weitgesteckten Ziel. Mitarbeit aller Meister und Studierenden — Architekten, Maler, Bildhauer — an diesen Entwürfen mit dem Ziel allmählichen Einklangs aller zum Bau gehörigen Glieder und Teile.

Ständige Fühlung mit Führern der Handwerke und Industrien im Lande. Fühlung mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volke durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen.

Neue Versuche im Ausstellungswesen zur Lösung des Problems. Bild und Plastik im architektonischen Rahmen zu zeigen.

Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit: dabei Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste. Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften.

Umfang der Lehre.

Die Lehre im Bauhaus umfaßt alle praktischen und wissenschaftlichen Gebiete des bildnerischen Schaffens.

A. Baukunst.
B. Malerei.
C. Bildhauerei

einschließlich aller handwerklichen Zweiggebiete.

Die Studierenden werden sowohl handwerklich (1) wie zeichnerisch-malerisch (2) und wissenschaftlich-theoretisch (3) ausgebildet.

1. Die handwerkliche Ausbildung — sei es in eigenen allmählich zu ergänzenden, oder fremden durch Lehrvertrag verpflichteten Werkstätten — erstreckt sich auf:
   a) Bildhauer, Steinmetzen, Stukkatöre, Holzbildhauer, Keramiker, Gipsgießer,
   b) Schmiede, Schlosser, Gießer, her.
   c) Tischler.
   d) Dekorationsmaler, Glasmaler, Mosaiker, Emailleure.
   e) Radierer, Holzschneider, Lithographen, Kunstdrucker, Ziseleure.
   f) Weber.

Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhause. Jeder Studierende soll ein Handwerk erlernen.

2. Die zeichnerisch und malerische Ausbildung erstreckt sich auf:
   a) Freies Skizzieren aus dem Gedächtnis und der Fantasie.
   b) Zeichnen und Malen nach Köpfen, Akten und Tieren.
   c) Zeichnen und Malen von Landschaften, Figuren, Pflanzen und Stilleben.
   d) Komponieren.
   e) Ausführen von Wandbildern, Tafelbildern und Bilderschreinen.
   f) Entwerfen von Ornamenten.
   g) Schriftzeichnen.
   h) Konstruktions- und Projektionszeichnen.
   i) Entwerfen von Außen-, Garten- und Innenarchitekturen.
   k) Entwerfen von Möbeln und Gebrauchsgegenständen.

3. Die wissenschaftlich-theoretische Ausbildung erstreckt sich auf:
   a) Kunstgeschichte — nicht im Sinne von Stilgeschichte vorgetragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken.
   b) Materialkunde.
   c) Anatomie — am lebenden Modell.
   d) physikalische und chemische Farbenlehre.
   e) rationelles Malverfahren.
   f) Grundbegriffe von Buchführung, Vertragsabschlüssen, Verdingungen.
   g) allgemein interessante Einzelvorträge aus allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft.

Einteilung der Lehre.

Die Ausbildung ist in drei Lehrgänge eingeteilt:

I. Lehrgang für Lehrlinge.
II. „ „ Gesellen.
III. „ „ Jungmeister.

Die Einzelausbildung bleibt dem Ermessen der einzelnen Meister im Rahmen des allgemeinen Programms und des in jedem Semester neu aufzustellenden Arbeitsverteilungsplanes überlassen.

Um den Studierenden eine möglichst vielseitige, umfassende technische und künstlerische Ausbildung zuteil werden zu lassen, wird der Arbeitsverteilungsplan zeitlich so eingeteilt, daß jeder angehende Architekt, Maler oder Bildhauer auch an einem Teil der anderen Lehrgänge teilnehmen kann.

Aufnahme.

Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird, und soweit es der Raum zuläßt. Das Lehrgeld beträgt jährlich 180 Mark (es soll mit steigendem Verdienst des Bauhauses allmählich ganz verschwinden). Außerdem ist eine einmalige Aufnahmegebühr von 20 Mark zu zahlen. Ausländer zahlen den doppelten Betrag. Anfragen sind an das Sekretariat des Staatlichen Bauhauses in Weimar zu richten.

APRIL 1919.

Die Leitung des
Staatlichen Bauhauses in Weimar:
Walter Gropius.

De las líneas anteriores es fácil desprender los lineamientos que dieron origen a la Bauhaus y su curso básico: en primera instancia no se trata tan solo de cambiar al arte, sino de cambiar a la sociedad en su totalidad, por medio de la unión de teoría y práctica, el trabajo centrado en los talleres para el conocimiento de los materiales, la búsqueda de soluciones innovadoras, el rescate de la creatividad del individuo, la estructuración gremial de los miembros, la vida en comunidad y el rechazo de los principios estéticos de las academias de Bellas Artes.

Gropius ha señalado tres características como las principales de la enseñanza en la Bauhaus:

- La unión entre enseñanza teórica y práctica.

> *Esta idea de empezar con dos diferentes grupos de maestros fue una necesidad, porque no era posible encontrar ni artistas con suficientes conocimientos técnicos, ni artesanos con suficiente imaginación para los problemas artísticos, aptos para la dirección de los talleres. Una nueva generación capaz de combinar ambos atributos tenía que ser adiestrada primero y en los últimos años, la Bauhaus colocó en la dirección de los talleres a ex alumnos dotados de una experiencia técnica y artística integrada...*[363]

- Maestros comprometidos no solo con su labor docente.

Para Gropius, los profesores de la Bauhaus no deberían estar confinados a la labor pedagógica, por lo que en la escuela se estimulaba de manera importante la actividad profesional -en cualesquiera de las ramas o especialidades de los profesores- y las obras de los maestros eran expuestas continuamente. Gropius practicaba esta postura con el ejemplo, tanto que en ocasiones se le llegó a criticar por usar los talleres de la Bauhaus para el desarrollo de obras particulares. Al respecto él mismo nos dice:

> *El éxito de toda idea depende de los atributos personales de aquellos a quienes cabe la responsabilidad de llevarla a la práctica.... Si han de conquistarse para un instituto hombres de sobresaliente capacidad artística, debe brindárseles desde un primer momento amplias posibilidades para su propio desarrollo ulterior, concediéndoles tiempo y espacio para su labor privada. El mero hecho de que estos hombres continúen desarrollando su labor en el instituto, produce la atmósfera creadora tan esencial para una escuela de diseño y en la cual pueden desenvolverse jóvenes de talento. Este es el postulado más importante,*

[363] Gropius, Walter. *Mi concepción de la idea del Bauhaus*. En *Alcances de la Arquitectura Integral*. p. 35.

al cual deben subordinarse todos los demás problemas que afecten a la organización Nada hay más mortal para la vitalidad de una escuela de diseño que sus maestros se vean obligados, año tras año, a consagrar todo su tiempo a las clases...[364]

- Contacto constante con el ambiente real de trabajo.

Este es un aspecto aunado íntimamente con el anterior, sin embargo, Gropius buscaba involucrar a los estudiantes en la realización de proyectos directamente ligados con la industria.

> *Toda la organización de la Bauhaus demuestra el valor educativo atribuido a los problemas prácticos, que estimulan a los estudiantes a superar todos los impedimentos internos y externos [...] Por esta razón me he comprometido en buscar encargos prácticos para la Bauhaus, en los que maestros y alumnos puedan poner a prueba su capacidad...*[365]

Apoyado en estos tres aspectos fundamentales, Gropius proponía, en los hechos, una alternativa a la polémica desatada al interior del Deutscher Werkbund, entre artesanía e industria. Para el, estas dos posturas tan solo representan una diferencia de grado y de hecho, ambas se complementan:

> *La principal diferencia entre industria y artesanía se debe no tanto a la distinta naturaleza de los utensilios empleados como a la subdivisión del trabajo en la primera y al control unitario por parte de un único trabajador en la segunda [...] El único remedio consiste en una actitud totalmente diferente hacia el trabajo; el progreso técnico ha demostrado que una forma de trabajo colectivo puede llevar a la humanidad a un grado de eficiencia mucho mayor que el trabajo independiente de los individuos aislados y debemos tener en*

[364] Gropius, Walter. *Mi concepción de la idea del Bauhaus*. En *Alcances de la Arquitectura Integral*. p. 37.
[365] Gropius, Walter. *Mi concepción de la idea del Bauhaus*. En *Alcances de la Arquitectura Integral*. p. 41.

consideración esta realidad, sin mortificar, de todas formas, el poder y la importancia del esfuerzo personal...[366]

De esta manera, la estructura pedagógica de la Bauhaus se fue conformando: el programa consistía en una introducción preparatoria de índole práctica, para entrar en contacto directo con los materiales: piedra, madera, metal, cristal, arcilla, textiles y pigmentos, así como con las herramientas manuales para la configuración. Esta práctica en los talleres se complementaba con clases y conferencias sobre geometría, composición y estudios de la naturaleza. Este período inicial tenía una duración de seis meses y conformó el llamado curso básico (*Vorlehere*). El objetivo de este período era el de estimular la creatividad de los alumnos y posibilitar la experimentación.

Después del curso básico, el alumno continuaba un período de tres años, durante el cual podía profundizar en el aprendizaje dentro de uno de los talleres (*Werklehre*), bajo la supervisión de dos maestros de la forma; uno de carácter practico y el otro teórico. Además, en este período se hacían estudios sobre la naturaleza, teoría de la composición y métodos de representación (*Formlehre*). Siguiendo los modelos gremiales, al final de este período, los alumnos debían presentar un examen, no sólo ante sus profesores, sino ante un comité municipal de Maestros-Artesanos, que eventualmente otorgaban el título de Oficial en una determinada actividad o artesanía. En esta etapa se estimulaba no tanto el "individualismo artesanal", sino sobre todo la "cooperación colectiva en la construcción".

El título de Oficial, conllevaba el status de aprendiz-bauhaus, que era el que permitía el acceso a la última fase de la preparación (*Baulehre*), en la que el alumno se enfrentaba a proyectos derivados de necesidades reales de la industria. Esta fase duraba entre tres y cuatro años, dependiendo de la complejidad de los trabajos atacados. Al final de ella se le otorgaba al alumno el título de Maestro y tan sólo después de un complicado examen y demostración de trabajos realizados, podían

[366] Gropius, Walter. *Mi concepción de la idea del Bauhaus*. En *Alcances de la Arquitectura Integral*. p. 33.

aspirar a ser llamados Maestros de la Forma, que era el título oficial que se daba a los profesores de la Bauhaus.[367]

En esta estructura, aparentemente sencilla, Gropius logró reunir varios de los antecedentes y tendencias de la época. El resultado fue una escuela que revolucionó la educación en el campo artístico y del diseño, pues los requerimientos expresivos de la forma no se estudian independientemente de la esfera de la actividad productiva. Finalmente, la Forma no se ve como "invención", sin como un *medio* para modificar la vida cotidiana. Su principal valor radica en que contempla los diversos aspectos: la expresión y calidad visual, la producción y el ambiente en que los seres humanos desarrollamos todas nuestras actividades.

Sin embargo una situación es notoria:, a pesar de los llamados para reunir todo en la arquitectura, en los inicios de la Bauhaus no se daban cursos sobre esta disciplina. Es probable que esta situación se diera debido a que Gropius no encontró, entre arquitectos experimentados, quienes fueran capaces de desprenderse de modos didácticos enraizados en el pasado. Por este motivo, Gropius se vio obligado a buscar entre artistas a quienes fueran los docentes del curso básico y de la Bauhaus en general. Nombra a los primeros Maestros de la Forma: el escultor Gerhard Marcks y los pintores Lyonel Feininger y Johannes Itten. Destaca la actividad de este último.

Johannes Itten (1888-1967) era sin duda un personaje singular. Nacido en Suiza, su primer trabajo fue como maestro de primaria, gracias a lo cual entró en contacto con las teorías pedagógicas de Pestalozzi y Montessori. Ya en la edad adulta empezó a estudiar pintura y pronto decide establecer su estudio en Viena, la capital cultural de Europa Central en las primeras décadas del siglo XX. Aquí se mezcla

[367] Ver: Pevsner, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. p.p. 184-187. También Wingler, Hans. *The Bauhaus.*

tanto con arquitectos[368] como con poetas y músicos, gracias a lo cual conoce a Alma Mahler. Esta lo presentó a Gropius, quien en ese momento debía nombrar a un Maestro, puesto que el designado para ese puesto (Cesar Klein), se vio imposibilitado para viajar a Weimar. El nombramiento de Itten se vio influenciado además por la recomendación que de él hiciera Adolf Loos.



La relación entre Itten y Alma Mahler fue determinante, pues la influencia de ella sobre Gropius era enorme. Ciertamente el *glamour* que la rodeaba ejerció una gran fascinación sobre el joven arquitecto, acostumbrado más a las actividades racionales del trabajo proyectual, que a las reuniones bohemias.

Itten era sobre todo una persona mística, para algunos un tanto extraño, sin embargo sus métodos pedagógicos tenían una gran coherencia con sus principios filosóficos. Se reconocía como perteneciente a la fe Mazdazna, derivada del antiguo Zoroastrismo. Esta religión ve al mundo como el campo de batalla permanente entre el bien y el mal, por lo tanto, lo que se percibe normalmente como realidad no es más que un velo que obscurece el camino hacia una existencia más autentica y sublime. Para alcanzar este objetivo, era necesario realizar ejercicios físicos y mentales, así como someterse a un estricto vegetarianismo. Lo más relevante es que esta es la idea que sustentaba el trabajo



[368] Destaca su amistad con Adolf Loos, gran defensor de la arquitectura sin decoración y que fue el que organizó la primera exposición pública de Itten.

abstracto de Itten, quien consideraba que este era el medio para poder llegar a la "realidad verdadera". Por lo tanto, Itten consideraba que esta escuela filosófica era el medio ideal para despertar la creatividad individual.

Cuando Itten conoció los planes de Gropius para la Bauhaus, logró convencerlo de establecer un curso de seis meses (el famoso *Vorlehere* o *Vorkurs*) previo al inicio de los estudios formales, con el objeto de seleccionar a aquellos estudiantes con mayores aptitudes y de despertar en ellos la creatividad innata al ser humano. Gropius aceptó la idea sin reparo. Gracias a esto, la influencia de Itten fue enorme, pues prácticamente era el responsable de aceptar o rechazar a los aspirantes. Uno de estos cuenta la siguiente anécdota:

> *Después de tener una entrevista con Gropius [...] recuerdo mi temblor conforme era conducido a una habitación totalmente blanca, y desnuda excepto por una enorme cruz de madera. Sobre un simple banco de hierro, se encontraba sentado un hombre joven que vestía un hábito de monje. Sus mejillas estaban sumidas y sus ojos proyectaban un fuego febril. Era uno de los alumnos en quien Itten más confiaba.[...] El joven me vio, entonces dijo algo en una voz que cantaba en éxtasis, después movió afirmativamente su cabeza. No había visto ninguno de mis dibujos y difícilmente me había escuchado pronunciar palabra alguna, pero yo había pasado el examen y fui aceptado. 'El Maestro tiene una confianza total en sus juicios intuitivos'...*[369]

Este ejemplo es una muestra del lado místico de la Bauhaus, así como de la influencia y poder de Itten. Este fue nombrado Maestro de la Forma en numerosos talleres de la Bauhaus y su presencia se sentía en toda la escuela. Incluso la cafetería de la escuela servia solamente comida vegetariana. Alma Mahler, en una carta dirigida a una amiga, comenta sobre este aspecto:

[369] Citado en: Neumann, Eckhard. *Bauhaus and Bauhaus People*. 1970.

Puedes detectar a un bauhausler a una cuadra de distancia por el penetrante olor a ajo...[370]

Los estudiantes que deseaban comer carne nada más lo podían hacer el domingo, que era el día que todos salían de las instalaciones (el horario de clases de la Bauhaus era de lunes a sábado, de 8:00 a 21:00 hrs., pero los ejercicios de meditación de Itten empezaban a las 6:00 y eran obligatorios). Más allá del aspecto anecdótico de la filosofía de Itten, se encuentran metas de gran trascendencia, pues más que intentar cumplir con algunos objetivos de aprendizaje, se apuntaba hacia una formación integral, en la que el estudiante liberara su potencial creador y artístico por medio de la práctica manual y el desarrollo de una personalidad activa, espontánea y sin inhibiciones. Al ejercitar integralmente sus sentidos, se pretendía reconquistar la unidad psico-biológica del individuo, para generar y cultivar un conocimiento que no residía exclusivamente en la esfera intelectual.

El lado político de la Bauhaus lo representaba Gropius, quien consideraba que:

> *... el capitalismo y la política del poder han hecho que nuestra especie sea creativamente gris y que una amplia masa de filisteos burgueses estén sofocando al arte vivo. El burgués intelectual ha demostrado su inhabilidad para sostener a la Cultura Alemana*[371]

Las inclinaciones políticas de Gropius encontraron un contrapeso en Alma Mahler, como lo demuestran los hechos que siguieron a la matanza de obreros durante una manifestación en Weimar, en 1920: varios estudiantes decidieron asistir a los funerales y otras manifestaciones, y según lo relata Alma:

> *Walter Gropius siempre se arrepintió de haber permitido que yo le convenciera de no tomar parte en esas manifestaciones. Yo solo deseaba que no se inmiscuyera en la política...*[372]

---

370 Ver Keegan, Susanne. *Alma Mahler.* p. 102.
371 Whitford, Frank. *Bauhaus* p. 37.
372 Ver: Keegan, Susanne. *Alma Mahler.* p. 106

Como respuesta a esta situación, Gropius envió a los estudiantes que participaron en las manifestaciones un memorandum en el que los reprendía por ese hecho, sin embargo, el sí participó en un concurso para el diseño de un monumento a los obreros muertos durante las manifestaciones... y ganó el concurso[373].

Durante esta época, resulta evidente el cambio de Gropius. En el aspecto político toma posturas en ocasiones ambivalentes, debatiéndose entre sus propias ideas y la necesidad de mantener una imagen apolítica para la Bauhaus. Por lo que se refiere a su posición como diseñador, parece abandonar al funcionalismo como eje rector de su pensamiento:

> *Los objetos configurados por la utilidad y la necesidad no pueden detener el deseo por un mundo de belleza completamente nuevo, ni el renacimiento de esa unidad espiritual que se elevó hasta el milagro de la catedral gótica...*[374]

En esa misma época, durante una revisión de los primeros trabajos que se llevaron a cabo en la escuela (y que tal parece no cumplían con las aspiraciones de Gropius), podemos ver parte de la visión humanística y mística que lo animaba:

> *Sugiero que, por lo pronto, evitemos hacer exhibiciones públicas y que trabajemos desde un nuevo punto de partida, para que en estos tiempos turbulentos, podamos reunir nuestros pensamientos, refrescarlos y llegar a ser, antes que nada autosuficientes [...] Nos encontramos ante una catástrofe colosal en la historia mundial, ante una transformación de la totalidad de la vida y la totalidad de la vida interior del hombre [...] No habrá grandes organizaciones espirituales,*

---

[373] El monumento, que fue severamente dañado durante la 2a Guerra Mundial, fue reconstruido posteriormente por el gobierno de la hoy desaparecida República Democrática Alemana. En exposiciones de la obra de Gropius, antes de salir de Alemania, se presentaba este monumento, sin embargo en su primera exposición retrospectiva en Inglaterra y en publicaciones posteriores, años más tarde, Gropius eliminó esta obra, así como algunas ideas (no realizadas) sobre viviendas para obreros. Un caso similar se presenta con Mies Van der Rohe, quien diseñó un monumento a Rosa Luxemburgo.

[374] Todo parece indicar que la unidad espiritual a que se refiere Gropius, tiene que ver más con principios masónicos que con los cristianos. Por otro lado, la mención sobre el estilo gótico, confirma su relación con el *Arts and Crafts*.

sino logias pequeñas, autocontenidas. Se formaran conspiraciones que observaremos y daremos forma artística a un secreto, a un núcleo de creencia, hasta que, desde los grupos individuales, surja de nuevo una idea universalmente grande, duradera, espiritual y religiosa, que eventualmente encontrará su cristalina expresión en una gran Obra de Arte Común [Gesamtskunstwerk]. Y esta gran obra total de arte, esta catedral del futuro, brillará entonces con su abundancia de luz sobre los más pequeños objetos de la vida cotidiana.[375]

A pesar de estas esporádicas intervenciones en las labores académicas cotidianas, durante todo el período de Itten, Gropius estaba sumergido en labores de todo tipo para defender la escuela que empezaba a ser fuertemente atacada por sus opositores, que veían en ella una mala manera de gastar el presupuesto del Estado. Estas actividades prácticamente absorbían la mayor parte de su tiempo, sin embargo, se las ingenió para sostener su practica profesional. Debido a los problemas económicos de Alemania, el principal problema para la Bauhaus era conseguir el presupuesto para los materiales y maquinarias de los talleres.

Por otro lado el alejamiento y rompimiento con Alma y su círculo de artistas y amistades 'místicas' aunado al contacto con industriales y políticos, hizo renacer en Gropius su espíritu emprendedor, pragmático y decidido a alcanzar sus ideales. Conforme esta visión pragmática tomaba mayor fuerza en Gropius, el choque con Itten era inevitable. Así, en 1922, Gropius hizo circular entre los profesores de la Bauhaus un memorandum, que en una de sus partes decía:

El Maestro Itten recientemente ha insistido en que uno debe decidirse ya sea en producir trabajos como un individuo en completa oposición al exterior mundo económico o buscar un entendimiento con la industria ... Yo busco una unidad que sea la fusión, no la división de estas formas de vida [...] Algunos de los miembros de la Bauhaus apoyan una especie de doctrina de Rosseau mal

[375] Gropius, Walter. *Address to the Bauhaus Students.* 1919. Reproducido en Benton, Timothy (Comp) *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p.p. 79-80.

> *entendida de "regreso a la naturaleza". Esto sería consistente si una persona desechara a todo el mundo y se refugiara en una isla. Pero si permanece en este mundo, las formas de su trabajo mostrarán sus ritmos mientras más luche por entender sus retos... Toda la arquitectura y el Arts and Crafts de la última generación es, aparte de algunos pocos ejemplos, una mentira. En todos esos productos uno reconoce el esfuerzo falso y espástico de "hacer Arte"...* [376]

Itten presentó su renuncia, que le fue pedida por Gropius, en 1923.[377]

Al iniciarse la segunda fase de Weimar, es claro que en Gropius se había operado un cambio trascendental, en el que influyó su vida privada (su divorcio de Alma Mahler y su matrimonio con Ise, alumna de la Bauhaus), sus experiencias como director de la Bauhaus (enfrentarse a un mundo hostil como era el de la política y sus relaciones con el poder de la industria) y su personalidad (no aceptar la competencia de otra figura con tanta o más importancia que la propia). En la cita precedente, es notorio el abierto rechazo al movimiento *Arts And Crafts*.

[376] Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p.p. 51-51

[377] En este año Gropius se casó por segunda vez. Su relación con Alma Mahler se volvió muy tirante debido a disputa sobre la patria potestad de su hija, quien eventualmente quedó en custodia de la madre. ¿Es una coincidencia que en ese mismo año Gropius se decidió a pedir la renuncia de Itten?



Al renunciar Itten, nombra como Maestro de la Forma, a Làzlo Moholy-Nagy (1895-1946), quien apoyado por Wassily Kandinsky (1866-1944) y Josef Albers (1888-1976) fue fundamental para los cambios que Gropius quería introducir en la Bauhaus. Moholy-Nagy, nacido en Hungría era la persona que vivía enteramente en el taller de maquinas, dado a la constante reflexión y análisis, era una fuerte imagen contra la influencia de Itten, sin embargo, esta aparente 'dureza' era suavizada por sus ideas religiosas y artísticas. Moholy-Nagy también actuó como mediador entre diversas manifestaciones artísticas, particularmente las surgidas en el grupo *De Stijl* y en la Unión Soviética, pues era conocido admirador de la obra de Malevitch, Tatlin, Rodchenco, El Lissitzky, Gabo y Pevsner.



El movimiento *De Stijl*, surge en Holanda al interior de un grupo de artistas, que tenían en común las ideas de la Teosofía. Entre los líderes de este movimiento, destacan Piet Mondrian y en especial Theo van Doesburg.

Gropius conoce a van Doesburg desde 1920 y tal parece que le da esperanzas de llegar a ser Maestro de la Forma en la Bauhaus, por lo que van Doesburg decide mudarse a Weimar, su actitud, al emprender este viaje, era casi la de un misionero, portador de la verdad. Su intención era la de cambiar a la Bauhaus, a la que el Movimiento *De Stijl* criticaba continuamente:

> *Para poder alcanzar las metas que ha propuesto la Bauhaus por medio de sus manifiestos, se requiere de otros Maestros, que conozcan lo que implica la creación de una obra de arte unificada y que puedan demostrar su capacidad para crear tal arte...*[378]

van Doesburg se establece en Weimar y si bien Gropius no lo aceptó en la Bauhaus, al menos la personalidad del holandés le resultaba interesante. Sin duda Gropius sabia lo que hacía van Doesburg[379] y dejaba que la influencia de sus ideas y proyectos se sintiera en la Bauhaus[380], a pesar de las abiertas críticas que se hacían a su postura. van Doesburg consideraba "absurdo e inconcebible" que el creador de una de las primeras obras de arquitectura racionalista (la fábrica Fagus de 1911), estuviera al frente de una institución expresionista como la Bauhaus.

---

[378] Whitford, F. *Bauhaus.* p. 116.

[379] El departamento que habitaba le fue facilitado por Adolf Meyer, que era buen amigo de Gropius.

[380] En una de las exposiciones de la Bauhaus, se dio un espacio destacado a los diseños del grupo De Stijl y en especial a G. Rietveld, quien ahí presentó su famosa silla "*Red and Blue*". Por otro lado, en la colección de libros de la Bauhaus, se publicaron uno escrito por Mondrian, otro por Van Doesburg y otro por Oud.

van Doesburg establece su estudio cerca de la escuela, y ahí lleva a cabo conferencias y reuniones entre artistas.

> *van Doesburg atacó a los principios y a la gente con trompetas y tambores. Y sabia gritar. Mientras mas alto gritaba, creía que sus ideas penetrarían en las mentes de la gente [...] Sus discursos eran interrumpidos aquí y allá por pasajes de música constructivista que su esposa Nelly ejecutaba al piano; golpeaba con fuerza el teclado y producía desarmonías. Lo disfrutábamos enormemente.*[381]

Eventualmente convence a 4 alumnos de la Bauhaus de abandonar la escuela, para unírsele y poder ofrecer un curso. Este se llevó a cabo con gran éxito. Como era de esperarse, la mayoría de los asistentes al curso de van Doesburg eran profesores y alumnos de la Bauhaus. De esta manera, el movimiento *De Stijl* logró entrar en la Bauhaus.

En un artículo publicado en 1922, van Doesburg sintetiza de la siguiente manera los principios del movimiento[382]:

> *... nuestros sentidos interiores reconocen toda creación humana tan sólo como la superficie de una batalla que se desarrolla en nuestro propio ser. No se lleva a cabo tan solo en el arte, la ciencia, la filosofía o la religión, sino en nuestra existencia cotidiana, donde toma la forma de una batalla por la existencia espiritual y material [...] La excelencia en el trabajo manual, en la época de la filosofía materialista, degradaba al hombre a una máquina; la máquina, usada adecuadamente al servicio de la construcción cultural, es el único medio para llevar a cabo lo opuesto: la liberación social [...] Tan sólo la máquina nos puede proveer de una certeza constructiva. La nueva potencialidad de la máquina ha dado origen a una teoría estética apropiada para nuestra era, que he tenido la ocasión de nombrarla como "la estética mecánica.*

---

381 Ver Neumann, Eckard. *Bauhaus and Bauhaus People*. p. 208.
382 Van Doesburg, Theo. *The Will to Style* (1922). Reproducido en Baljeu, Joost. *Theo Van Doesburg*. p.p. 115-126.

En otra parte del mismo artículo aparece una crítica más o menos velada hacia las posiciones de Itten:

> *Aquellos que creen que el espíritu superará a la naturaleza en alguna esfera más allá de las ataduras de la realidad, tal vez nunca admitan que la actual forma general de nuestras vidas nos da las condiciones necesarias para un estilo de vida y del arte en el que las verdades religiosas que trascienden al individuo puedan ser alcanzadas... este estilo, totalmente alejado de la vaguedad romántica, de la idiosincrasia decorativa y de la espontaneidad animal, será un estilo de monumentalidad histórica.*

La estética *De Stijl* se encontraba fuertemente basada en los principios de la Teosofía. Mondrian explicaba que para llegar a la auténtica verdad, el arte debía dejar de copiar la realidad para penetrar en su verdadera estructura, que se comprendía gracias a la geometría y al uso de los colores primarios. Por último, van Doesburg nos presenta algunos de los aspectos principales que establecen una diferencia entre el antiguo y el nuevo estilo:

> *Certeza contra lo incierto.*
>
> *Apertura contra cerrazón.*
>
> *Claridad contra vaguedad.*
>
> *Energía religiosa en vez de fe y autoridad religiosa.*
>
> *Simplicidad contra complejidad.*
>
> *Relaciones, en vez de forma.*
>
> *Síntesis en vez de análisis.*
>
> *Construcción lógica en vez de constelaciones líricas.*
>
> *Mecanización en vez de trabajo manual.*

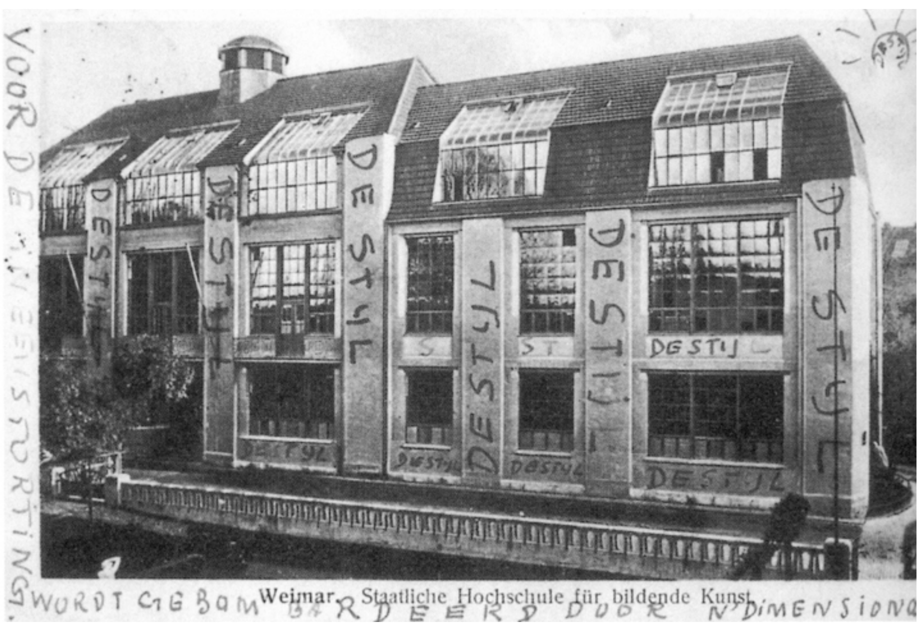
Forma plástica en vez de imitación y ornamentación decorativa.

Colectivismo en vez de individualismo.

Aquellos diversos artefactos que sirven a un propósito particular, no parten de una intención artística cualquiera. Y sin embargo nos mueven por su belleza...

Gropius explicó que su rechazo al ingreso de van Doesburg como maestro en la Bauhaus se debió a que:

> *Consideraba que carecía de las cualidades del buen pedagogo que, además, era excesivamente dogmático y agresivo y que afrontaba los problemas en forma puramente simplista.*[383]



A pesar de no haber aceptado a van Doesburg como maestro en la Bauhaus, Gropius encontró en sus ideas algunos elementos que le permitieron iniciar un nuevo cambio. Es claro como el grupo *De Stijl* propone una equilibrada mezcla entre religiosidad (incluso cierto misticismo), con la practicidad que la vida cotidiana demandaba en esos años. Por otro lado, parece poner punto final a la discusión

---

[383] Ver Maldonado, Tomás. *Vanguardia y Racionalidad*. p. 156.

entre trabajo manual (artesanal) y el uso de la máquina, todo esto sin olvidar a la sociedad en su conjunto. A la estética expresionista, se oponía la de la máquina y el control racional del proceso creativo. Finalmente, en el uso de formas geométricas básicas y colores primarios, propone las bases para un manejo de la forma, tanto en la arquitectura como en otros objetos (como mobiliario y telas sin olvidar la gráfica y la tipografía). Son estos elementos formales los que permiten, finalmente, establecer un claro puente que permite la objetivación y síntesis de principios morales (incluso religiosos), éticos, económicos y productivos, todo esto en la búsqueda de una mejor sociedad.



Estas ideas también se propagaron en el interior de la Bauhaus. Kandinsky consideraba que en la base de la pirámide del desarrollo humano se encontraban los socialistas, más arriba los comunistas, pero la cima estaba reservada para los teósofos que, por medio del poder del análisis racional, podían llegar a la síntesis: esencia misma del arte.[384] Los elementos que usaba Kandinsky para evaluar una obra de arte no eran estéticos, sino morales (continuamente habla del arte *bueno* o *moral*, así como de la *honradez.*):

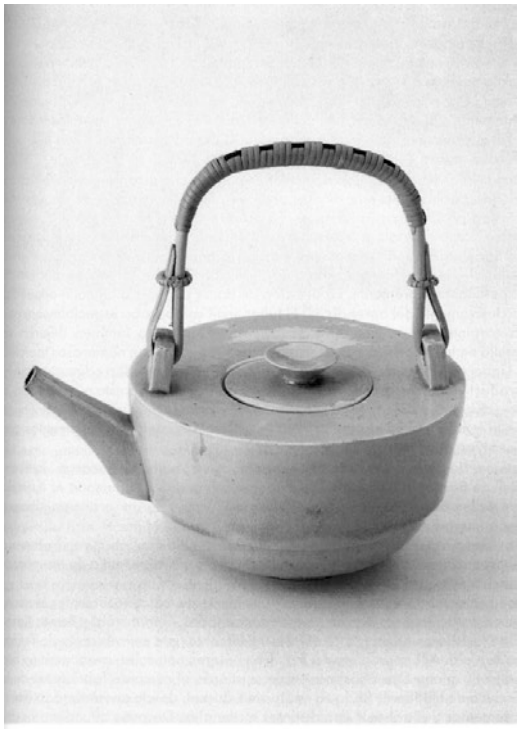
> *Espero que haya quedado claro que me refiero a la educación del espíritu y no a una supuesta necesidad de introducir por la fuerza en la obra un contenido consciente o de revestir artísticamente este contenido pensado... Cuando el alma del artista esta viva, no necesita del sostén de las teorías ni del intelecto.*[385]

[384] Ver: Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte.* p. 128.
[385] Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte.* p. 133.

En ese momento, para Gropius era evidente que debería iniciar un cambio total. La oportunidad se presentó en forma de crisis: en esta época, la inflación económica tiene un grave efecto sobre todas las esferas de la vida en Alemania. La Bauhaus se ve obligada a retraerse al no encontrar recursos para continuar con su proyecto, los mismos habitantes de la ciudad de Weimar ven con recelo creciente a los miembros de la escuela, inmersos en una actividad que aún no alcanzaban a comprender. Los ruidosos encuentros de fin de semana organizados en la Bauhaus eran una de las fuentes de descontento, también lo era el excéntrico modo de ser de sus miembros

> *Unos llevaban camisas rusas y pantalones tradicionales de carpintero alemán, acampanados en los bajos. Solían ir calzados con zuecos de madera, que algunos decoraban con "ojos" negros en la parte delantera y un "rabo" rojo en la parte posterior… habían llegado con el cabello largo; en medio del general jolgorio se encasquetaron una olla a manera de sombrero y recortaron el sobrante. Otros se afeitaron completamente la cabeza y algunos, incluso, la decoraron pintando en ella motivos geométricos...*[386]

[386] Perelló, Antonia. *Las claves de la Bauhaus.* p. 70.



Estos elementos alimentaban parte de las críticas que se les hacían a los *Bauhauslers*. Por otro lado, también había críticas serias. En 1922, Vilmos Huszar[387] publica en diversos diarios sus comentarios sobre la primera exposición de los trabajos de la Bauhaus y critica fuertemente los trabajos presentados, en los que ve trabajo individual alejado de las premisas colectivistas de Gropius e incluso considera que el trabajo de artistas como Klee, Feininger y Kandinsky son de calidad inferior a los que habían realizado antes de formar parte de la Bauhaus. Este artículo termina con las siguientes frases:

> *Enfrentados con el predominio de un absoluto individualismo, en el que cada quien trabaja de acuerdo a su propio estado de ánimo ¿pueden ser alcanzadas las metas deseadas?. ¿Podemos esperar la reunificación de todas las disciplinas de los artistas mientras no haya un ideal común que genere lazos de unión?. En un país desgarrado política y económicamente ¿Podemos justificar el gasto de grandes sumas de dinero en un instituto como lo es la Bauhaus hoy?*
>
> *Mi respuesta es: NO - NO - NO.*
>
> *La improductividad de la Bauhaus como es actualmente, deja en claro que permitir que el instituto continúe como una "Meisterschule", sería un crimen contra el estado y la civilización. La atmósfera de la Bauhaus está corrompida. Solo es posible mejorarla por medio de la aplicación de métodos radicales. Estos "Maestros Artistas" deben ser despedidos*

[387] Huszar, Vilmos. *The Staatliche Bauhaus in Weimar*. 1922. Reproducido en Benton, Timothy (Comp). *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p.p. 94-95.

e iniciar un nuevo comienzo sobre la única base racional: los principios del taller.

Algunos profesores de la Bauhaus reaccionaron activamente contra estas críticas, como por ejemplo Oskar Schlemmer, quien publica un panfleto en el que argumenta:

> *La escuela estatal de la Bauhaus en Weimar es la primera, y hasta la fecha la única escuela pública en Alemania -y tal vez en todo el mundo- que hace un llamado a todas las fuerzas creativas dentro de las artes, para llegar a ser influyentes mientras todavía tienen vida. Al mismo tiempo procura, por medio del establecimiento de talleres fundados sobre las artesanías, unificar y estimular productivamente a todas las artes, con el propósito de combinarlas en la arquitectura [...] Actualmente tan sólo podemos establecer el plan completo, echar los cimientos y preparar las piedras de la construcción, pero ¡Existimos! ¡Tenemos la intención! ¡Estamos produciendo!.*[388]

También surgieron críticas de índole política, motivadas principalmente por la posición radicalmente comunista de algunos de sus miembros. Por ejemplo, Lazlo Moholy-Nagy, en un escrito de 1922, donde defiende la postura de Constructivismo, menciona:

> *La realidad es la medida del pensamiento humano. Es el medio por el cual nos orientamos en el universo. La actualidad -la realidad de este siglo- determina lo que podemos tomar y lo que no podemos entender. Y esta realidad de nuestro siglo es la tecnología -la invención, construcción y mantenimiento de la maquina [...] El nuevo mundo del proletariado necesita del Constructivismo, basado en la premisa del*

[388] Schlemer, Oskar, *The Staatliche Bauhaus in Weimar*. 1923. Reproducido en Benton, Timothy (Comp) *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p. 127.

> *comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico...*[389]

Incluso, en una ocasión, la casa de Gropius es registrada por la policía en busca de "material subversivo", lo que promovió una airada respuesta de Gropius a las autoridades municipales:

> *En público, ante el parlamento de Turingia, con fuerza he rechazado todos los intentos de que los partidos políticos utilicen mi instituto para propósitos políticos […] Me avergüenzo de mi país, Excelencia, porque a pesar de todo lo que he hecho, parece que precisamente en el estoy sin protección...*[390]

Ante las múltiples presiones, los Maestros de la Bauhaus deciden organizar un gran evento en 1923, en el cual intentaban mostrar las diversas facetas del trabajo realizado en la escuela. El evento, bajo el lema *Arte y Tecnología - Una nueva unidad*, fue llamado *Bauhauswoche*. Con duración de una semana, se llevó a cabo tanto en los locales de la Bauhaus como en el museo de Weimar y comprendió desde conferencias (impartidas por Gropius, Kandinsky y Oud), hasta un concierto (obras de Stravinsky, Busoni y Hindemith), espectáculos de luz con base en dibujos y pinturas de Hirschfield-Mack, proyecciones cinematográficas, obras de teatro y espectáculos de danza con escenografías diseñadas por Schlemer (en un teatro recientemente construido por Gropius y Meyer), fiestas con fuegos artificiales, conciertos de la banda de jazz de la Bauhaus, incluso se proyectó una casa (*Haus*



[389] Moholy-Nagy, Lazlo, *Constructivism and the Proletariat.* 1922. Reproducido en Benton, Timothy (Comp) *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p. 95-96

[390] Ver Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 76.

am Horn) que podía reproducirse en serie fácilmente, con mobiliario diseñado por Marcel Breuer, entonces alumno de la Bauhaus.



Por falta de recursos económicos no fue posible construir los prototipos de estos proyectos[391]. Sin embargo se hizo un gran esfuerzo en la realización de este evento, que en la opinión de algunas personas, no cumplía con las expectativas generadas:

> *¡La semana de la Bauhaus ha empezado! ¡Carteles en todos los trenes transcontinentales! El presidente va a asistir a la inauguración. Los hoteles están abarrotados con visitantes extranjeros. Mil hogares serán evacuados para los críticos de arte. La Internacional de la Bauhaus es interpretada en cada plaza... ¿Y cuál es la razón para todo esto? En el museo hay algunos gabinetes llenos de pequeños jarros y pequeñas cositas tejidas. Esto es por lo que Europa se encuentra excitada. ¡Pobre Europa!*[392]

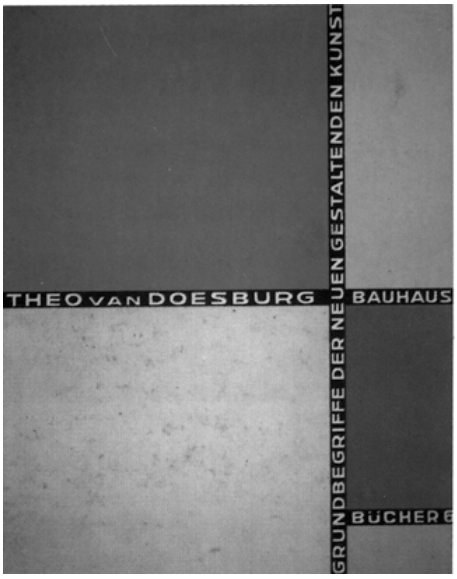
[391] Estos proyectos fueron publicados posteriormente en el *Bauhausbücher* No. 3 en 1925. Ver Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago.*

[392] Carta enviada por Gerhard Marcks al Consejo de Maestros de la Bauhaus. Citada en: Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 57.

Poco después de este evento, Gropius publica un artículo relativamente extenso, en el que intenta resumir los objetivos y los logros alcanzados hasta ese momento. En este documento, su autor considera que

> *Nada puede existir aisladamente [...] Sólo el trabajo producido por un impulso interno puede tener significado espiritual. El mundo mecanizado carece de vida, solo es apto para las máquinas inanimadas. Mientras la economía mecanizada siga siendo un fin en sí misma, en vez de un medio para liberar el espíritu del fardo de los trabajos materiales, el individuo permanecerá sometido y la sociedad en desorden. La solución depende de un cambio en la disposición del individuo hacia su trabajo, no de la mejora de las circunstancias exteriores y la aceptación de este nuevo principio tiene una importancia decisiva para el nuevo trabajo de creación.*[393]

Gropius dedica en esta época la mayor parte de su esfuerzo a la promoción de actividades que justificaran el proyecto de la escuela. De esta manera se inicia la publicación de los Libros de la Bauhaus (*Bauhausbücher*). El primero de ellos publicado en 1925 fue coordinado por Gropius y tuvo como título *Internationale Architektur*. Otros libros tenían contenido pedagógico (por ejemplo el de Klee: *Paedagogisches Skizzenbuch*, 1925, o el de Kandinsky *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926) y otros a revisar tendencias o propuestas artísticas de vanguardia (Piet Mondrian, *Neue Gestaltung*, 1925, y el de T. van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1925). Por lo que se refiere a estas publicaciones, el año más intenso fue 1925, cuando se publicaron cinco números de la



[393] Gropius, Walter. *Alcances de la Arquitectura Integral*. p.p. 29-42.

colección[394], lo que da idea de la febril actividad desplegada por Gropius, no sólo para la difusión en si misma, sino para conseguir suficientes fondos para la impresión, en medio de la inflación acelerada que se desató en toda Alemania.

Tanto el ambiente económico, como político de Alemania, así como la diversidad de tendencias que se daban en el aspecto artístico, convirtió a la Bauhaus en el centro de una intensa polémica. Los trabajos que se realizaban, eran blanco de ataques de derecha e izquierda y de artistas de vanguardia que veían una actitud o bien demasiado revolucionaria y poco conducente a la creación de una postura nacional, o en el otro extremo, muestras de obras incongruentes con los planeamientos que dieron origen a la escuela. Gropius intenta mantener una posición neutral ante estas polémicas y enfatiza el carácter apolítico de la institución, sin embargo con el tiempo esta estrategia rindió pocos frutos. En 1924, K. Nonn publica un artículo en los periódicos alemanes, en el que hace una fuerte crítica a Gropius y a la Bauhaus. Algunas de las frases contenidas en ese artículo muestran la pasión que desataba la polémica alrededor de la escuela, por lo que vale la pena citar en extensión parte de su contenido:

> *Gropius (junto con su programa) no es nada nuevo; ni siquiera es relevante actualmente. Lo nuevo es su ciega negación de todos los principios con relación a su trabajo y al de sus estudiantes, a pesar del programa que han publicado, pues en su actuación, la gente de la Bauhaus, rechaza groseramente todos los principios de la razón. Este es el error de la permeación, totalmente mal dirigida, de la realidad concreta por un concepto abstracto, casi místico del arte, que no merece el nombre de "filosofía" que se le ha querido dar [...] La gente de la Bauhaus ha establecido una "síntesis abstracta del escenario", y han "creado" una "nueva tipografía", haciendo que un japonés escriba las letras alemanas de arriba hacia abajo, en vez de derecha a izquierda*

[394] En total se publicaron 13 libros, el último de ellos en 1932. Muchos quedaron en preparación, entre ellos escritos por Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Mart Staam y otros. La colección inicial contemplaba diversos temas relacionados con el arte, desde el diseño urbano hasta la influencia de la música, pasando por teatro, escultura, pintura y tipografía.

[...] La reacción en Alemania, después de un silencio carente de palabras creado por el shock del desconcierto, ha sido la del llanto de ira de los especialistas ante esta extravagancia sin sentido, en la que se emplean los fondos del Estado para tales excentricidades [...] La actitud filosófica, que es claramente reconocible y que está dedicada a negar todo lo que existe, ocasiona que las personas en la Bauhaus pierdan toda conexión social, en su sentido más amplio. El trabajo de la Bauhaus muestra signos de las más profunda desintegración y aislamiento espiritual. [...] No debería permitirse que una pequeña banda de personas con intereses personales -que en su mayor parte son extranjeros- sofoquen a la sana masa de jóvenes artistas alemanes, como una capa de aceite sobre agua pura [La Bauhaus] ha sido, desde sus inicios, partidaria de una política, pues se ha autoproclamado, como el punto de partida para los socialistas tormentosos que creyeron en su futuro y que querían construir una catedral para el socialismo. Bueno, la realidad que nos rodea, nos muestra lo que en realidad es esa catedral...[395]

En estas frase es claro como se mezclan críticas tanto en lo artístico, como en lo filosófico y lo político. Por otro lado se deja ver ya el nacionalismo - más bien chauvinismo- que eventualmente inundaría a Alemania en los siguientes años. En esa época, Gropius tuvo que declarar ante las autoridades que la totalidad de los alumnos de la Bauhaus hablaban alemán y eran de origen germano, puntualizando que tan sólo 17 estudiantes eran de extracción judía y que de estos "la mayoría" ya habían sido bautizados.

Ante estas críticas, hubo reacciones de apoyo a Gropius y a la labor de la escuela. Entre las personalidades que apoyaron el trabajo de la Bauhaus, destacan Sigfried Giedion, W. C. Behrendt, Bruno Taut y especialmente Hans Poelzig, quien desde su posición de presidente de la *Deutscher Werkbund* declaró:

---

[395] Nonn, K. *The State Garbage Supplies (The Staatliche Bauhaus in Weimar).* 1924. Reproducido en Benton, Timothy (Comp) *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p.p. 129-130.

> *La controversia pública actualmente en curso acerca de la Bauhaus de Weimar, no es un tema local; en muchos aspectos concierne a todos los que se interesan por el crecimiento y el desarrollo de nuestro arte. Es siempre inoportuno confundir los problemas artísticos con las luchas políticas [...] Confiamos en que los funcionarios y las oficinas competentes se esfuercen en evitar que las pasiones políticas destruyan una empresa que no puede medirse por medio de prejuicios personales ni consideraciones extrañas al arte, sino únicamente por su rectitud y sus objetivos irreprochables.*[396]

En estos años, Gropius logra reunir un grupo de personalidades destacadas en diversos campos del arte y la ciencia, formando así una sociedad llamada "Círculo de Amigos de la Bauhaus", quienes apoyaron tanto moral como materialmente los trabajos de la escuela. Este grupo lanzó un llamado abierto al público, para recaudar fondos para apoyar las labores de la escuela. A quienes aportaran un mínimo de 100 marcos, se les ofrecía una obra original, a elegir, de Kandinsky, Klee, Feininger, Marcks, Moholy-Nagy, Muche o Sclemmer. El consejo directivo de esta asociación estuvo formado por: Peter Behrens, Marc Chagall, Edwin Fischer, Oskar Kokoscha, Hans Poelzig, Josef Hoffman, Albert Schönberg, Franz Werfel y Albert Einstein, entre otros[397].

Sin embargo, todos estos esfuerzos fueron inútiles y finalmente, el gobierno de la ciudad de Weimar, apoyándose tanto en criterios económicos, como en críticas de algunos especialistas en arte y a pesar de una severa carta de protesta dirigida al gobierno (firmada -entre otros- por P. Behrens, M. van der Rohe, Poelzig, Hoffmann, Kokoscha, Werfel, Muthesius, Oud y Albert Einstein) decidió retirar el apoyo a la Bauhaus[398]. En consecuencia, el 29 de diciembre de 1924, Gropius y los Maestros de la Bauhaus publicaron una carta abierta:

---

[396] Citado en: Benévolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. p. 444.

[397] El hecho de que algunas de estas personas fueran de filiación comunista o de origen judío, sirvió como pretexto, años después, para que el gobierno nazi cerrara la Bauhaus.

[398] En las instalaciones de la Bauhaus continuó una institución dedicada a la enseñanza de las Bellas Artes a la manera tradicional, bajo la dirección de Otto Bartning y con la ayuda de algunos

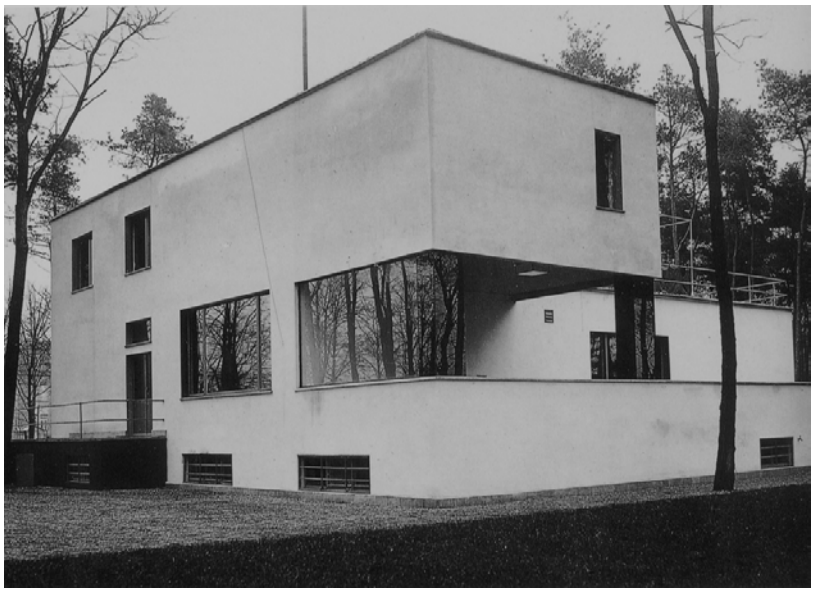
> *El director y los maestros de la Staatliche Bauhaus en Weimar, hacen del conocimiento público su decisión de disolver la Bauhaus, que han construido a partir de su iniciativa y convicciones, con efecto a partir de la terminación de sus contratos el 1 de abril de 1925. Deploramos el hecho de que hayan interferido en el trabajo cultural y apolítico de la Bauhaus intrigas de partidos políticos...*[399]

Cuando parecía que la escuela debía cerrar, Gropius consiguió el apoyo de F. Hesse, alcalde de la ciudad de Dessau y así la Bauhaus comenzó con una visión nueva, en los edificios que Gropius había diseñado específicamente para la escuela (para la inauguración de los edificios, en diciembre de 1926, acuden poco más de mil invitados, lo que da idea de el poder de convocatoria que había adquirido la escuela y de las habilidades promocionales de Gropius). Además la ciudad apoya económicamente la construcción de casas para Kandinsky, Moholy-Nagy, Schlemer, Scheper y Muche, además de encargar los diseños de casas modelo para obreros y la oficina municipal para la Oficina del Trabajo. Por otro lado se hicieron diversos encargos, desde señalización y diseño de interiores de edificios públicos, hasta el diseño de carteles y trípticos de promoción turística. Todas estas obras, además de representar un incentivo económico, también sirvieron para que Gropius y algunos maestros y alumnos de la Bauhaus, pudieran probar, con sus creaciones, la sensatez y pertinencia de sus ideas.

---

profesores que decidieron no abandonar la ciudad. Esta escuela nunca logró tener la influencia y posición destacada que se pretendía, a pesar de que se le dedicaron fuertes sumas de dinero, en nombre de la restauración del orden.

[399] Citada en Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 93.





3

BAUHAUS

Es ist, wenn kein Wunder geschieht, wieder mal soweit: die Schüler und Schülerinnen des Bauhauses müssen ihre sieben Sachen zusammensuchen und auswandern. Die Schulglocke holt zum letzten Zeichen aus! Die Jungen und Mädel, verbunden durch den Geist produktiver Studienarbeit, müssen sich trennen und auf Wanderschaft gehen. Wohin? Es wird

Vier Etagen Balkone des Atelierhauses

Eine Studie auf dem Balkon der Malklasse

ein hoffnungsloser Aufbruch werden — ein Aufbruch ohne Ziel. Als vor Jahren die Gemeinschaft der Bauhaus-Schüler und Bauhaus-Lehrer Weimar verlassen musste, verfolgt von einem zusammengelaufenen Haufen nationalistischer Spiessbürger, war es noch ein Aufbruch mit einem Ziel. Das Ziel hiess Dessau. Heute hat sich in demselben Dessau eine

Unterricht in Möbelkonstruktion

Aufnahmen A. P. Alfred Eisenstaedt

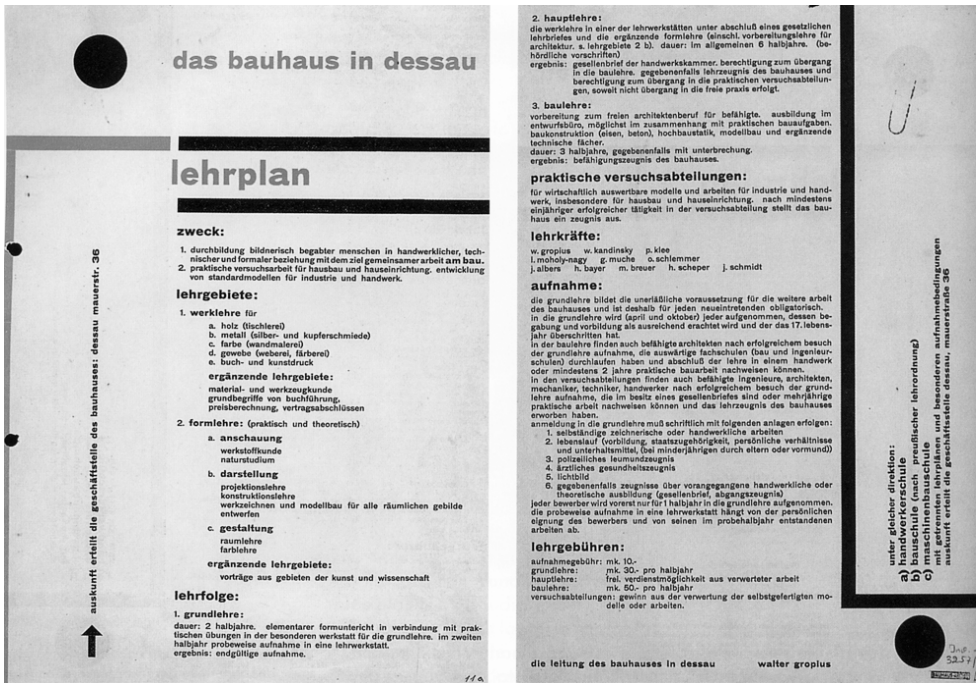
DESSAU

Gruppe spiessbürgerlicher Nationalisten zusammengefunden, um die früher freudig begrüssten Emigranten aus Weimar auszutreiben. Mit brutalen Schritten und höhnischem Lachen sind diese Leute in die Bezirke einer freiheitlichen Jugend und eines modernen Studiums eingedrungen. Sie wollen ganze Arbeit machen! Nicht nur die Schüler und Lehrer sollen vertrieben werden — das Schulgebäude soll dem Erdboden gleichgemacht werden. Jungen und Mädchen und Lehrer werden sich in alle vier Winde zerstreuen und vielleicht anderswo lernen und lehren — das Studium des Kunstgewerbes, der Architektur und des Kunsthandwerks aber wird in Deutschland an einer Schule weniger möglich sein: am Bauhaus in Dessau. Wir haben in Deutschland an modernen Kunstgewerbeschulen keinen Ueberfluss. Der Verlust des Bauhauses ist nicht zu verschmerzen.

Zeichenunterricht nach einem beweglichen Modell

Si tomamos en cuenta tanto los cambios en la vida personal de Gropius y otras influencias -particularmente el desarrollo industrial y arquitectónico en los Estados Unidos y las propuestas del grupo De Stijl, es posible comprender los cambios que Gropius propuso cuando la Bauhaus se mudó a la ciudad de Dessau. En ese momento Gropius redacta un documento titulado *Bauhaus Dessau - Principios de la producción Bauhaus*, conocido como el manifiesto de Dessau, en el que marca

el abandono de los principios *Arts and Crafts* de Weimar, deja a un lado el romanticismo y sienta las bases del Movimiento Moderno.



das bauhaus in dessau

lehrplan

zweck:

1. durchbildung bildnerisch begabter menschen in handwerklicher, technischer und formaler beziehung mit dem ziel gemeinsamer arbeit am bau.
2. praktische versuchsarbeit für hausbau und hauseinrichtung. entwicklung von standardmodellen für industrie und handwerk.

lehrgebiete:

1. werklehre für
   a. holz (tischlerei)
   b. metall (silber- und kupferschmiede)
   c. farbe (wandmalerei)
   d. gewebe (weberei, färberei)
   e. buch- und kunstdruck

   ergänzende lehrgebiete:
   material- und werkzeugkunde
   grundbegriffe von buchführung, preisberechnung, vertragsabschlüssen
2. formlehre: (praktisch und theoretisch)
   a. anschauung
      werkstoffkunde
      naturstudium
   b. darstellung
      projektionslehre
      konstruktionslehre
      werkzeichnen und modellbau für alle räumlichen gebilde entwerfen
   c. gestaltung
      raumlehre
      farblehre

   ergänzende lehrgebiete:
   vorträge aus gebieten der kunst und wissenschaft

lehrfolge:

1. grundlehre:
   dauer: 2 halbjahre. elementarer formunterricht in verbindung mit praktischen übungen in der besonderen werkstatt für die grundlehre. im zweiten halbjahr probeweise aufnahme in eine lehrwerkstatt.
   ergebnis: endgültige aufnahme.

auskunft erteilt die geschäftsstelle des bauhauses: dessau mauerstr. 36

2. hauptlehre:
   die werklehre in einer der lehrwerkstätten unter abschluß eines gesetzlichen lehrbriefes und die ergänzende formlehre (einschl. vorbereitungslehre für architektur. s. lehrgebiete 2 b). dauer: im allgemeinen 6 halbjahre. (behördliche vorschriften)
   ergebnis: gesellenbrief der handwerkskammer. berechtigung zum übergang in die baulehre. gegebenenfalls lehrzeugnis des bauhauses und berechtigung zum übergang in die praktischen versuchsabteilungen, soweit nicht übergang in die freie praxis erfolgt.

3. baulehre:
   vorbereitung zum freien architektenberuf für befähigte. ausbildung im entwurfsbüro, möglichst im zusammenhang mit praktischen bauaufgaben. baukonstruktion (eisen, beton), hochbaustatik, modellbau und ergänzende technische fächer.
   dauer: 3 halbjahre, gegebenenfalls mit unterbrechung.
   ergebnis: befähigungszeugnis des bauhauses.

praktische versuchsabteilungen:

für wirtschaftlich auswertbare modelle und arbeiten für industrie und handwerk, insbesondere für hausbau und hauseinrichtung. nach mindestens einjähriger erfolgreicher tätigkeit in der versuchsabteilung stellt das bauhaus ein zeugnis aus.

lehrkräfte:

w. gropius w. kandinsky p. klee
l. moholy-nagy g. muche o. schlemmer
j. albers h. bayer m. breuer h. scheper j. schmidt

aufnahme:

die grundlehre bildet die unerläßliche vorraussetzung für die weitere arbeit des bauhauses und ist deshalb für jeden neueintretenden obligatorisch. in die grundlehre wird (april und oktober) jeder aufgenommen, dessen begabung und vorbildung als ausreichend erachtet wird und der das 17. lebensjahr überschritten hat.
in der baulehre finden auch befähigte architekten nach erfolgreichem besuch der grundlehre aufnahme, die auswärtige fachschulen (bau und ingenieurschulen) durchlaufen haben und abschluß der lehre in einem handwerk oder mindestens 2 jahre praktische bauarbeit nachweisen können.
in den versuchsabteilungen finden auch befähigte ingenieure, architekten, mechaniker, techniker, handwerker nach erfolgreichem besuch der grundlehre aufnahme, die im besitz eines gesellenbriefes sind oder mehrjährige praktische arbeit nachweisen können und das lehrzeugnis des bauhauses erworben haben.
anmeldung in die grundlehre muß schriftlich mit folgenden anlagen erfolgen:
1. selbständige zeichnerische oder handwerkliche arbeiten
2. lebenslauf (vorbildung, staatszugehörigkeit, persönliche verhältnisse und unterhaltsmittel, (bei minderjährigen durch eltern oder vormund))
3. polizeiliches leumundszeugnis
4. ärztliches gesundheitszeugnis
5. lichtbild
6. gegebenenfalls zeugnisse über vorangegangene handwerkliche oder theoretische ausbildung (gesellenbrief, abgangszeugnis)

jeder bewerber wird vorerst nur für 1 halbjahr in die grundlehre aufgenommen. die probeweise aufnahme in eine lehrwerkstatt hängt von der persönlichen eignung des bewerbers und von seinen im probehalbjahr entstandenen arbeiten ab.

lehrgebühren:

aufnahmegebühr: mk. 10.-
grundlehre: mk. 30.- pro halbjahr
hauptlehre: frei. verdienstmöglichkeit aus verwerteter arbeit
baulehre: mk. 50.- pro halbjahr
versuchsabteilungen: gewinn aus der verwertung der selbstgefertigten modelle oder arbeiten.

die leitung des bauhauses in dessau walter gropius

unter gleicher direktion:
a) hochschule für gestaltung
b) bauschule (nach preußischer lehrordnung)
c) maschinenbauschule
mit getrennten lehrplänen und besonderen aufnahmebedingungen
auskunft erteilt die geschäftsstelle dessau, mauerstraße 36

La Bauhaus intenta contribuir al desarrollo de la habitación -desde el artículo más simple hasta la vivienda completa- de una manera que esté en armonía con el espíritu de la época

Desde las primeras líneas, Gropius nos hace ver que en buena medida ha dejado atrás cualquier referencia con el pasado. El espíritu de la época, lo entendía como una mezcla de aspiraciones a un entorno bello y aspectos pragmáticos de la producción industrial (para esta época Gropius ya había leído el libro de Henry Ford y reconocía abiertamente su admiración por el. Esto le valió que muchos vieran en Gropius a un alemán ‘americanizado’).

Convencidos de que los artículos para el hogar y los accesorios deben relacionarse entre sí racionalmente, la Bauhaus busca -por medio de una investigación sistemática tanto teórica como práctica en los campos formal, técnico y económico- derivar la forma de un objeto a partir de sus funciones naturales y limitaciones

Por fin podemos identificar al Gropius racional y moderno. La inclusión de los aspectos funcionales y sobre todo económicos en la producción de los objetos sin duda dio pie a desarrollos posteriores. También debe notarse el énfasis en los objetos de uso cotidiano, ubicándolos en el mismo plano que a la arquitectura. Sin duda esto fue resultado de sus contactos con los industriales que anteriormente se mostraban renuentes a apoyar una escuela de "artistas", que no les generaba beneficio alguno. Este aspecto es más evidente en el siguiente párrafo del Manifiesto:

> **[...] La naturaleza de un objeto está determinada por lo que hace. Para que un contenedor, una silla o una casa puedan funcionar apropiadamente se debe estudiar primero su naturaleza, puesto que deben servir perfectamente a su propósito: en otras palabras debe funcionar prácticamente. Debe ser barato, durable y 'hermoso'. La investigación en la naturaleza de los objetos lo guía a uno a la conclusión de que la forma emerge de una consideración determinada de todos los métodos de producción y construcción y de los materiales modernos...**

El énfasis en la tecnología como uno de los principales elementos rectores de la configuración formal se convertirá desde este momento en una dominante en la obra de Gropius y por supuesto de los ejercicios en los talleres de la Bauhaus, donde el centro de atención cambia de formar artesanos a investigar sobre las posibilidades formales de los materiales y los métodos productivos. En el siguiente párrafo se dan las bases que guiaron el proceso de diseño:

> **[...] Aceptación de la determinación del medio ambiente por máquinas y vehículos.**
>
> **Diseño orgánico de los objetos en concordancia con sus propias leyes y determinado por su contemporaneidad, sin embellecimientos románticos y endebles.**
>
> **Uso exclusivo de las formas primarias y colores, que sean comprensibles para todos.**

Simplicidad en la Multiplicidad, economía en el uso del espacio, el material, el dinero y el tiempo.

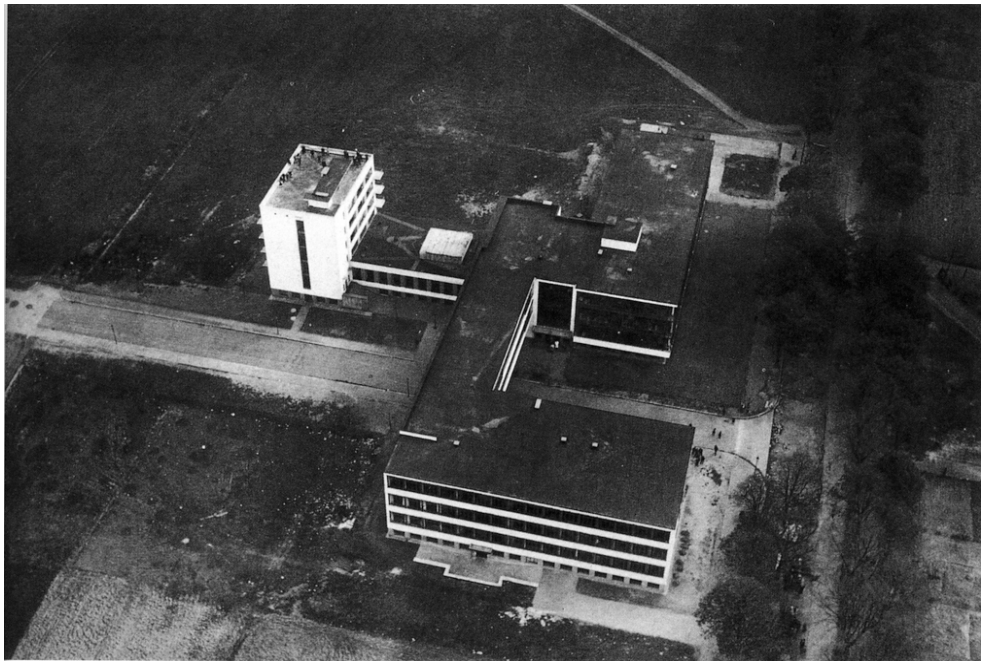
La creación de tipos standard para todos los objetos de uso cotidiano es una necesidad social. Para la mayoría de las personas las necesidades de la vida son las mismas. La casa y los objetos de la casa, son un problema de necesidad general y su proyectación apunta más a la razón que al sentimiento...

El cambio a Dessau, también propició una restructuración de la organización docente y algunos exalumnos de la Bauhaus son llamados como maestros. La nueva estructura se conforma de la siguiente manera: Herbert Bayer (1900-1985) taller de tipografía; L. Moholy-Nagy taller de metales; Marcel Breuer (1902-1981) taller de muebles; Hannes Meyer (1889-1954) departamento de arquitectura; Gunta Stölz (1897-1983) taller de textiles; Hinnerk Scheper (1897-1957) taller de pintura y Joost Schmidt (1893-1948) taller de escultura y de manera importante se establece una empresa que se dedica a la comercialización de los proyectos.



En muchos sentidos, la escuela de Dessau era un hito, no sólo las propuestas académicas y métodos de trabajo eran novedosos. El diseño mismo de los edificios era un rompimiento con muchas de las estructuras del pasado. Un exalumno de la Bauhaus recuerda de esta manera su llegada a Dessau:

Llegué al anochecer y ahí estaba este hermoso edificio con su fachada de vidrio, todo iluminado, con mucha gente caminando en su interior. Pueden imaginarlo un área de 50 pies de alto con brillantes luces y las armaduras de acero cuatro pies atrás de los vidrios. Es difícil de creer la gran experiencia que significaba ver aquello…había llegado a un país extraño, soportando una horrible jornada en tren [desde Inglaterra], con personas que hablaban en un idioma que no comprendía y de repente, llegaba a este maravilloso lugar y me pregunté ¿donde he llegado?[400]



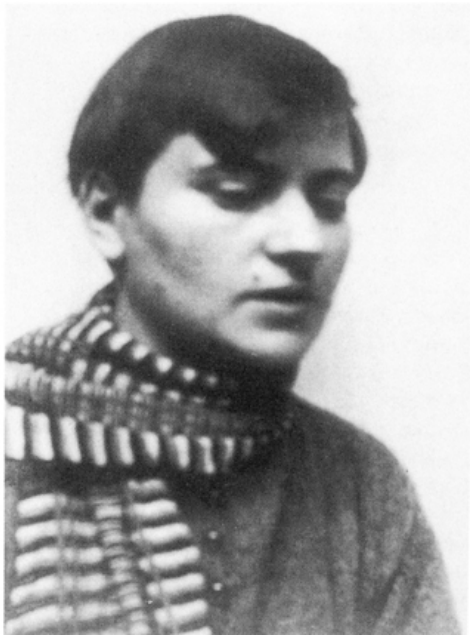
[400] Esta cita es parte de una entrevista realizada el 23 de noviembre de 1999 a Wilfred Frank, inglés, exalumno de la Bauhaus. Publicada en Internet: Slaughter, Barbara. *Former Bauhaus Student to Speak in Sheffield and Liverpool.* http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23_prn.shtml. World Socialist Web Site. Consultada el 10 de agosto de 2001.



Apoyada en el nuevo curriculum de estudios, la Bauhaus inicia un período por demás fructífero. Recibe el reconocimiento estatal como Escuela superior de diseño (*Hochscüle für Gestaltung*) y comienza la publicación trimestral de la revista Bauhaus. También, por ejemplo, del taller de muebles surgen las primeras sillas de tubos de acero. Si bien la primera idea sobre este tipo de mueble nos la ofrece Mart Stam (quien fungió en ocasiones como profesor invitado en la Bauhaus), es Breuer el encargado de desarrollarla y a partir de su primer prototipo despertar la imaginación de otros diseñadores como van der Rohe y Le Corbusier, quienes continuaron la exploración de esta tecnología. Son interesantes las reflexiones de Breuer sobre sus primeros diseños en tubo de acero:

> *[La silla] era mi trabajo más extremista, tanto en su apariencia exterior como en el uso de los materiales; es mi trabajo menos artístico, el más lógico, el menos acogedor y el más mecánico [sin embargo] el interés que despertó me mostró claramente que las actitudes contemporáneas están pasando por un momento de cambio...Ya no necesitamos traicionar a la realidad al crear, o al menos hacer reverencias ante caprichos transitorios de gusto y estilo (aunque este estilo sea el "moderno"). Hemos tenido suficiente de los sempiternos y arbitrarios cambios en forma, color y estilo y por lo tanto estamos buscando formas lógicas, basadas en principios racionales...*[401]

[401] Breuer, Marcel. *Metal Furniture* (1927). Reproducido en Benton, Timothy (Comp) p.p. 226-227.



Del taller de metales, surgieron obras que son consideradas como clásicas y tal vez el mejor ejemplo son los diseños de Marianne Brandt, una de las alumnas favoritas de Moholy-Nagy. Los diseños de Brandt se encuentran entre los mejores ejemplos del uso de los principios formales sostenidos por la Bauhaus, pero dentro de un espíritu creativo, para ella las reglas no son ataduras, sino principios sobre los que se apoya su talento creativo.



El taller de textiles, bajo la conducción de Gunta Stölz, logra entender las corrientes plásticas de vanguardia para incorporarlas al trabajo productivo:

> *... mientras en el principio de nuestro trabajo en la Bauhaus iniciamos con imágenes preconcebidas -una tela, por así decirlo, era una pintura hecha en lana- hoy sabemos que una tela es siempre un objeto de uso...*[402]

Los trabajos de alumnas como Annie Albers (esposa de Josef Albers) son muestra del ambiente de estímulo a la creatividad que imperaba en ese taller. Los productos ahí diseñados fueron rápidamente considerados como ejemplos de arte y los tapices tenían gran aceptación, así como los proyectos pensados para la reproducción industrial.

[402] Gunta Stölz publicado en 1926. Ver: Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 116.

El diseño gráfico debe, sin duda, mucho de su concepto contemporáneo al trabajo tipográfico de Bayer y Albers[403] y al diseño de carteles de Schmidt. La labor que todos ellos desarrollaron en el campo del diseño editorial, ayudó a elevar el oficio de impresor hasta llegar a nuestro actual concepto de diseño gráfico.



A partir de 1927, la introducción de Hannes Meyer en el departamento de arquitectura, dio un gran impulso -finalmente- al desarrollo de curso formales de arquitectura como especialidad y no tanto como resultado -en ocasiones aleatorio- de los esfuerzos que se hacían en los otros talleres, con lo que la Bauhaus definitivamente se ubica en la vanguardia de la arquitectura moderna.

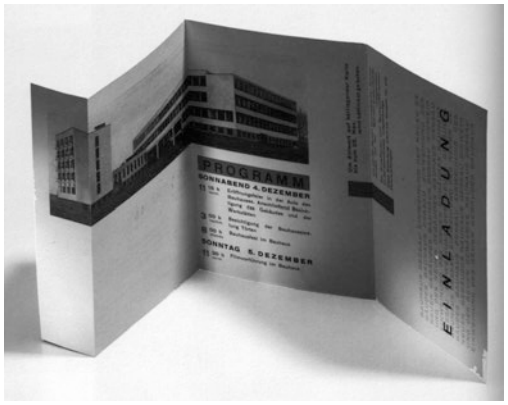
Estos logros se alcanzaron, en gran medida, gracias a los cambios que se introdujeron tanto en la planta docente, como en el curriculum de estudios; así en Dessau, los objetivos de la Bauhaus son reestructurados de la siguiente manera:

> *1. Un entrenamiento completo en las artesanías, las técnicas y la forma para individuos con talento artístico, con el propósito de colaborar en la construcción.*
>
> *2. Investigación aplicada a los problemas de la construcción de la vivienda y su mobiliario. Desarrollo de prototipos standard para la industria y las artesanías.*[404]

[403] A la llegada de los nazis al poder, se instituyó oficialmente el uso de la tipografía de estilo gótico, como la característica de la cultura alemana, considerando los trabajos de la Bauhaus como ejemplo de la decadencia de los artistas "judíos y comunistas".
[404] Ver Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 107.

En estos objetivos se destaca -en primera instancia- el cambio con respecto a la supremacía de la arquitectura, pues ya no se considera a esta profesión como la que reúne a todas las artes, por lo que los egresados de la Bauhaus “colaboran” con la arquitectura, pero se da una cierta independencia a lo que hoy llamamos diseño industrial. Por otro lado, existe el énfasis en relacionar la escuela con los centros productivos y de proveerlos de diseños que pudieran ser producidos en distintas técnicas. Es evidente, además el empleo de un lenguaje distinto, abandonando llamados ardientes a las masas a unirse a este movimiento y referencias a movimientos o tendencias específicas.

En consecuencia el curriculum de estudios fue modificado. Se contemplaron tres



áreas de estudio: a). Instrucción práctica (talleres en madera, metal, color, textiles e impresión), b). Instrucción en la forma (percepción, estudios de la naturaleza, geometría, construcción, dibujo técnico y manufactura de modelos) y c). Diseño (color, conferencias en artes y ciencias y áreas complementarias de estudio). El curso preliminar constaba ahora de dos semestres; al final del segundo se debía presentar un examen global, para poder ser admitido en uno de los talleres de especialización. El curso general con duración de seis semestres, (por lo general, dependiendo de la complejidad de los proyectos) comprendía el aprendizaje en uno de los talleres de especialización; al final de esta fase se obtenía el certificado de jornalero por parte de la Cámara del Trabajo Manual. A partir de este momento, los estudiantes podía elegir entre un período en una institución privada o uno de los departamentos de investigación aplicada, con el objeto de obtener experiencia laboral (en caso de completar esta fase, de duración mínima de un año, se otorgaba el certificado de competencia Bauhaus) o bien continuar la especialización en arquitectura (tres semestres).

Cuando la Bauhaus parece haber definido claramente sus objetivos, conceptos y misión, dentro de una cierta estabilidad económica y ha desarrollado la capacidad

de llevar estos principios a la objetivación concreta de la práctica proyectual, el 4 de febrero de 1928, Gropius envía una carta al ministerio de educación de la ciudad de Dessau, en la que expresa:

> *Después de una cuidadosa consideración, he decidido dejar la esfera de mis actividades aquí y solicito la oportunidad de discutir con los académicos la temprana terminación de mi contrato... Como mi sucesor propongo a Hannes Meyer, el líder de nuestro departamento de arquitectura, a quien considero capaz, en sus calificaciones personales y profesionales, para dirigir al Instituto hacia un desarrollo aún más exitoso.*[405]

El momento elegido por Gropius, no pudo ser más oportuno para sus fines personales. Había logrado consolidar una escuela, en el sentido más amplio del término, demostrando la pertinencia y coherencia de sus ideas. A partir de este momento, se dedicó a la práctica del diseño, tanto urbanístico y arquitectónico, como de productos y en ocasiones gráfico y textil. Junto con el, renuncian a la Bauhaus Lazlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Marcel Breuer. En 1934 decide abandonar Alemania, ante las presiones del Nazismo y viaja a Inglaterra, donde desarrolla algunas obras, pero poco tiempo después (1937), emigró hacia los Estados Unidos donde se involucró en cierta medida con la *New Bauhaus* de Chicago y continuó su labor docente principalmente en Harvard. Fallece en 1969 dejándonos su obra proyectual y el gran mito que da origen a la enseñanza y consolidación del diseño moderno: la Bauhaus.

[405] Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 136.



Al abandonar la Bauhaus, es claro que la visión romántica de Gropius sobre la primacía de la arquitectura y el diseño como modeladores de una nueva sociedad ha cambiado y esta visión permea en gran medida el desarrollo ulterior no sólo de la escuela, sino del diseño en general, pues esta profesión, si bien la entiende como una expresión artística, ya no es considerada como un fiel reflejo de los ideales de la sociedad, tampoco se entiende como una energía mítica y mística que por sí sola podría cambiar el rumbo de la humanidad. La actuación del diseñador es entendida no desde fuera de la sociedad, sino inmerso en ella, por lo que ya no es coherente querer cambiar la sociedad para que el diseño pueda florecer (como en un principio lo pensó Gropius, influenciado por W. Morris). El perfeccionamiento de la sociedad, en la nueva visión del Movimiento Moderno, depende tan sólo en parte de la labor de los diseñadores, por lo que las soluciones a nuestras necesidades y a los males que nos aquejan surgen, al menos en parte, desde las características y tendencias de la sociedad y no fuera de ella.



Podemos observar elementos de este cambio en el pensamiento de Klee (a quien Gropius llamaba “la última instancia moral de la Bauhaus”) y Kandinsky (en la época en que ambos formaron parte del grupo *Blaue Reiter*), quienes consideraban que el diseñador-artista no puede, por sí sólo, dar vida en un laboratorio a una nueva realidad, por el contrario, lo único que puede hacer es generar una “semilla inicial”, con la capacidad para entrar en circulación en el mundo de los procesos productivos y sus limitantes y así -eventualmente- ser transformada y multiplicada.

Otro aspecto importante es el que concierne a la Razón. Desde G. Semper hasta P. Behrens, los diseñadores invocan, con diversos grados de intensidad a la razón, definiéndola de diversas maneras. Gropius no hablaba claramente sobre este aspecto, a pesar de que no en pocas ocasiones ha sido etiquetado de racionalista o funcionalista. En realidad el consideraba como banales las discusiones sobre la primacía de la deducción lógica sobre la intuición o la de la tecnología sobre la función o la belleza. Más bien buscaba los puntos de conexión que permitían analizar en igualdad de circunstancias los diversos aspectos de la configuración formal, para que pudieran ser medidos y confrontados. Por tanto, para Gropius la racionalidad es en primera instancia un medio para garantizar que el centro de gravedad de los valores que el diseño busca no se pierdan, pues al profundizar en discusiones de carácter técnico, funcional, estético o comercial la solución formal puede ser fácilmente enajenada al perder de vista sus objetivos. Es así que podemos afirmar que el racionalismo de Gropius, más que una postura ideológica, es un medio de pensar-actuar, o sea un método. De esta manera, el diseño se enfrasca en la búsqueda de métodos cada vez más refinados y fidedignos. Y es

precisamente en la racionalidad, donde encontramos la convergencia entre Meyer y Gropius, convergencia que representa tanto un punto de unión como de rompimiento.

Hannes Meyer nació en Basel, Suiza, en 1889 donde estudió arquitectura y posteriormente en la escuela de Artes y Oficios de Berlín. Después de una breve estancia en Inglaterra viajó a Munich, donde trabajó para Krupp en el desarrollo de conjuntos habitacionales, posteriormente se independizó y abrió su oficina en Bassel donde continuó su labor como arquitecto. Su obra se caracteriza por la preocupación por los problemas sociales y el bienestar de los obreros, por lo que muchos de sus proyectos los realizó en conjunto con movimientos de cooperativas obreras, sin embargo ganó renombre al ganar el concurso para la escuela Peters en Basilea y el del edificio para la Liga de las Naciones en Ginebra. A diferencia de los llamados "junior masters" (que eran Maestros de la Forma egresados de la misma Bauhaus), Meyer conocía poco a la institución. La visitó por primera vez en 1926 durante la inauguración de los edificios proyectados por Gropius y comenzó su labor docente en 1927 en el Departamento de Arquitectura. Poco después fue nombrado coordinador de ese departamento y en 1928 fue designado director de la Bauhaus.

Para Gropius, el diseño continuaba siendo una expresión artística; en el lema "Arte y técnica: una nueva unidad", Gropius veía al arte como el eje que debía dar sentido y por lo tanto forma a la técnica, de por sí "neutra". Para Meyer el diseño debía desligarse por completo del arte, para convertirse en una actividad eminentemente racional y científica. En un extenso artículo, publicado poco antes de su nombramiento como director de la Bauhaus, Meyer expresa muy claramente su posición:

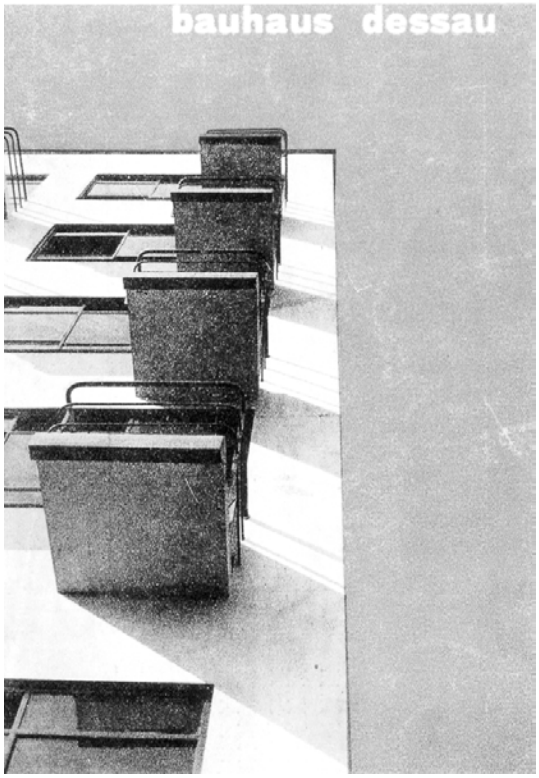
> *Cada época demanda su propia forma. Es nuestra misión dar a nuestro nuevo mundo una nueva figura, con los medios actuales. Pero nuestro conocimiento del pasado es una carga que pesa sobre nosotros e inherente a nuestra avanzada educación hay impedimentos que trágicamente*

ponen barreras en nuestro sendero. La afirmación sin calificaciones de la presente época presupone la negación inmisericorde del pasado.[Las nuevas manifestaciones de la técnica] son producto de una formula: función multiplicada por la economía. No son obras de arte. El arte es composición, el propósito es función. La idea de la composición de un puerto marino nos parece absurda y ¿qué decir de la composición de un desarrollo urbano o de un departamento?. Construir es un proceso técnico, no estético, la composición artística no rima con la función de una casa adecuada a su propósito. Idealmente y en su diseño fundamental, nuestra casa es una máquina habitable … La arquitectura ha dejado de ser una agencia que continua el crecimiento de la tradición o la materialización de la emoción […] La forma constructiva no es particular a país alguno; es cosmopolita y es la expresión de una filosofía internacional de la construcción. El internacionalismo es una prerrogativa de nuestro tiempo … La nueva obra de arte es una creación elemental hecha con elementos primarios… la nueva obra de arte es una obra para todos, no una pieza para coleccionistas o para el privilegio de un solo individuo […] El arte se está convirtiendo en invención y realidad controlada. ¿Y la personalidad? ¿El corazón? ¿El alma? Nuestro llamado es hacia una completa segregación. Permitamos que las tres esferas sean relegadas a sus propios campos específicos: la necesidad de amar, el disfrute de la naturaleza y las relaciones sociales.[406]

En estas líneas Meyer muestra claramente como su pensamiento es el resultado de la influencia del grupo suizo que publicó la revista *ABC-Beiträge zum Bauen* (en la que H. Schmidt, M. Stam y Meyer formaban parte del consejo editorial desde 1925). Esta revista proponía una visión fundamentada en el funcionalismo que emerge desde los problemas técnicos y económicos, en contraste con la visión de un funcionalismo enraizado en la problemática de la tensión entre técnica y expresión que imperaba en la Bauhaus Dessau. Por otro lado también son evidentes sus inclinaciones sociales, al ser Meyer una persona comprometida, tanto en su

406 Meyer, Hannes. *El Nuevo Mundo*. Publicado por primera vez en la revista *Das Werk* (1926) y posteriormente reproducido en la revista *Bauhaus* (1928). Ver: Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p.p. 151-152.

actividad profesional como política, con el comunismo de origen marxista. Por otro lado, es evidente un cierto reduccionismo, incluso de los aspectos científicos (resultado de una perspectiva materialista) pues de haber incluido la totalidad que ofrece la visión del racionalismo científico, la problemática de la expresión podría haber ocupado un lugar más destacado en sus reflexiones, con aportaciones desde el punto de vista de la psicología (y el naciente, en aquella época, psicoanálisis).



Sin duda la personalidad de Meyer es muy compleja y el tiempo que estuvo al frente de la Bauhaus es relativamente corto. En la mayoría de los escritos sobre la Bauhaus, su figura tiende a ser minimizada o incluso desdeñada.[407] Sin embargo su influencia fue importante en el desarrollo ideológico del Movimiento Moderno. Para algunos autores, como Tomás Maldonado, el problema de Meyer fue "llegar tarde":

> *[a H. Meyer] pueden hacérsele muchas objeciones, pero pierden fuerza si se considera su desgracia personal, llegando siempre demasiado tarde a todos los sitios: demasiado tarde al Bauhaus, demasiado tarde a la Unión Soviética, demasiado tarde a México, demasiado tarde, finalmente, su vuelta a Suiza.*[408]

Independientemente de esta "desgracia personal", en verdad Meyer era presa de un gran sueño, surgido desde el siglo XIX con A.W.N. Pugin: el de querer ver en el

[407] Especialmente debido a la influencia de Gropius, así, por ejemplo en el libro que este último publica en 1956 (Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928.*), se presentan las fotografías de todos los maestros de la forma, con la excepción de Meyer, de quien tan sólo se menciona su nombre y se deja el espacio de su fotografía en blanco, rodeado por un barroco marco.

[408] Maldonado, Tomás. Carta a W. Gropius del 1 de noviembre de 1963. Ver: *Vanguardia y Racionalidad*. p.p. 157-160.

arquitecto-intelectual al guía moral de la sociedad en su conjunto. Pugin intentó renovar a la sociedad con base en la moral católica; Meyer abrazó la moral del comunismo. Sin duda son amplias las diferencias entre ambas personalidades, pero a pesar de todo tienen algo en común: compromiso ético-moral con su obra y sus acciones. Mismo compromiso que observamos en Ruskin, Morris, Van de Velde, Gropius...

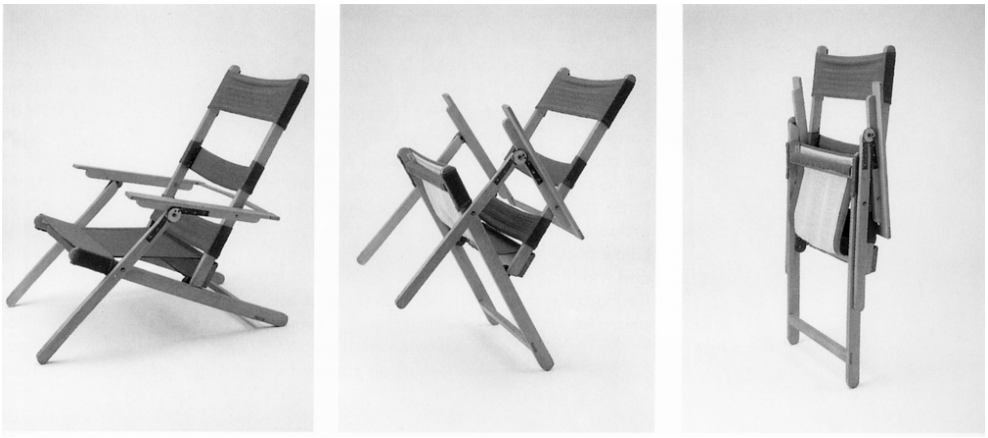
En un comunicado dirigido a los estudiantes, poco después de su nombramiento como director, Meyer dijo:

> *... Ustedes hablan de caos y yo admito que este término no es del todo falso. Pero el caos se encuentra no sólo aquí en la Bauhaus; el mundo entero está lleno de problemas aún no resueltos. […] Mi intención es establecer una cercana relación personal con los estudiantes. Admito que este no ha sido el caso hasta ahora. También estoy apenado pues debo confesar que algunos de los talleres los conozco tan sólo por su nombre. […] Tengo muchas razones para hacer algunas observaciones sobre los años en Weimar. Era el período de la posguerra, de revolución y romanticismo. Todos aquellos que participaron, sintiéndose como los "hijos de su tiempo", tenían el derecho de sentir así... pero hoy el conflicto para esas personas … es que no se han dado cuenta de que se ha iniciado una nueva era. Ellos deberían de una vez abrir los ojos y ver su propio ambiente; se darán cuenta de que las condiciones han cambiado radicalmente. Hoy como ayer, la única cosa correcta que podemos hacer es ser "hijos de nuestro propio tiempo"... por lo menos, en mi departamento de arquitectura, he observado que el trabajo sufre de alguna manera porque la gente no sabe para lo que están trabajando, puesto que su trabajo todavía no está en relación directa con el mundo exterior, como es de desear...*[409]

En estas palabras encontramos ya una necesidad de alejarse de la sombra de Gropius y de buscar una nueva dirección para la Bauhaus. Bajo la dirección de

[409] Meyer, Hannes. *Address to the Students Representatives*. Publicado en Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 141.

Meyer -finalmente- se pudo dar un gran énfasis a los estudios de arquitectura, lo que ocasionó que los esfuerzos que se habían hecho en los talleres productores de prototipos industriales quedaran relegados a un segundo término. Por otro lado se promovieron otros cambios. Así, por ejemplo, en 1929 se iniciaron los cursos extracurriculares de pintura, dirigidos por Kandinsky y Klee (en clara oposición a la idea de Gropius de que "el arte no puede ser enseñado"). Estos cursos eran una manifestación de la idea de Meyer de dar a cada actividad una esfera independiente, evitando así mezclar al arte con el diseño.



Por otro lado, se da un gran auge a la participación de los alumnos en trabajos "reales", que eran pagados por instituciones privadas, muchas de ellas sindicatos obreros. Dentro de estas obras destaca el diseño de los edificios de Escuela Federal de la Unión General Alemana de Trabajadores, en Bernau, cerca de Berlín. De hecho, este tipo de trabajo era fundamental para Meyer y llevó a la generación de equipos de trabajo (llamados Brigadas) en los que se mezclaban estudiantes de diversos niveles:

> *... El estudiar la obra misma y no una obra imaginada en un entorno inventado, fue poco a poco convirtiéndose en el núcleo de toda la enseñanza […] en lo sucesivo, los elementos más sociables fueron agrupándose cada vez más en forma de brigadas "verticales" en torno a la tarea real colectiva. En la brigada vertical trabajan estudiantes de diversos cursos y el estudiante mayor ayuda al menor a ir desenvolviéndose bajo la dirección técnica del maestro [...] Desde la*

> *primera carta de pedido del material necesario hasta la revisión del balance final, nada les fue ahorrado a los grupos de estudiantes participantes. Este procedimiento evita el abismo que separa el aprendizaje escolar de la posterior, a menudo amarga, práctica en un oficio.*[410]

Para Meyer, el trabajo colectivo era fundamental. Por un lado servía para anular el exceso de la tendencia individual que buscaba una expresión artística por sobre la solución real de los problemas. Por otro, consideraba que este era el medio ideal para brindar mejores opciones al desarrollo de la civilización industrial, desarrollando una conciencia social capaz de dirigir a la industria, para que, al comprometerse esta con sus responsabilidades sociales, proveyera a las masas de lo necesario para alcanzar una vida digna y emancipada.

En el aspecto docente, Meyer inició diversos cambios. Reorganizó a los talleres de la escuela, para quedar finalmente sólo cuatro:

1. Departamento de Textiles (comprendía tintes, tejido y tapicería).
2. Departamento de Publicidad (fotografía, artes gráficas e impresión).
3. Departamento de interiores (pintura mural, metal, madera, cerámica y vidrio).
4. Departamento de construcción (arquitectura y teoría estructural).

En este momento, los alumnos estudiaban durante un semestre un curso básico de introducción a los talleres, para después estudiar durante seis o siete semestres, dependiendo de la especialidad. Los estudios de arquitectura requerían de 9 semestres. En la visión de Meyer, todos los proyectos a desarrollarse en la escuela deberían ser reales, partiendo principalmente de los proyectos del taller de construcción que se abocaba a resolver la demanda de vivienda para obreros y organizaciones sociales, mientras que los otros talleres se ocuparían del "equipamiento" necesario a la arquitectura.

---

[410] Meyer, Hannes. *Bauhaus-Dessau: 1927-1930. Experiencias de una educación politécnica*.



En poco tiempo Meyer tomó conciencia del potencial productivo de los otros talleres y les dio más independencia para enfrentarse a la creciente demanda por parte de la industria de prototipos para la producción. De hecho, se estimuló mucho esta actividad y bajo la dirección de Meyer, estos talleres (principalmente el de textiles) se convirtieron en una de las fuentes más importantes para resolver los problemas económicos de la escuela, además de proveer a los estudiantes con una cierta remuneración, que en ocasiones se reunía en un fondo común para ayudar a los alumnos de escasos recursos.

Mientras tanto, al interior de la institución se vivían momentos difíciles. Meyer por razones extra-académicas, era sin duda el centro de esta polémica. Tanto al interior como desde el exterior, se veía con disgusto la creciente politización de muchos miembros -especialmente estudiantes- de la escuela. En especial se hacía mención de la existencia de una célula del partido comunista al interior de la Bauhaus y se afirmaba que esta célula era estimulada y protegida por Meyer y varios de los maestros cercanos a él.

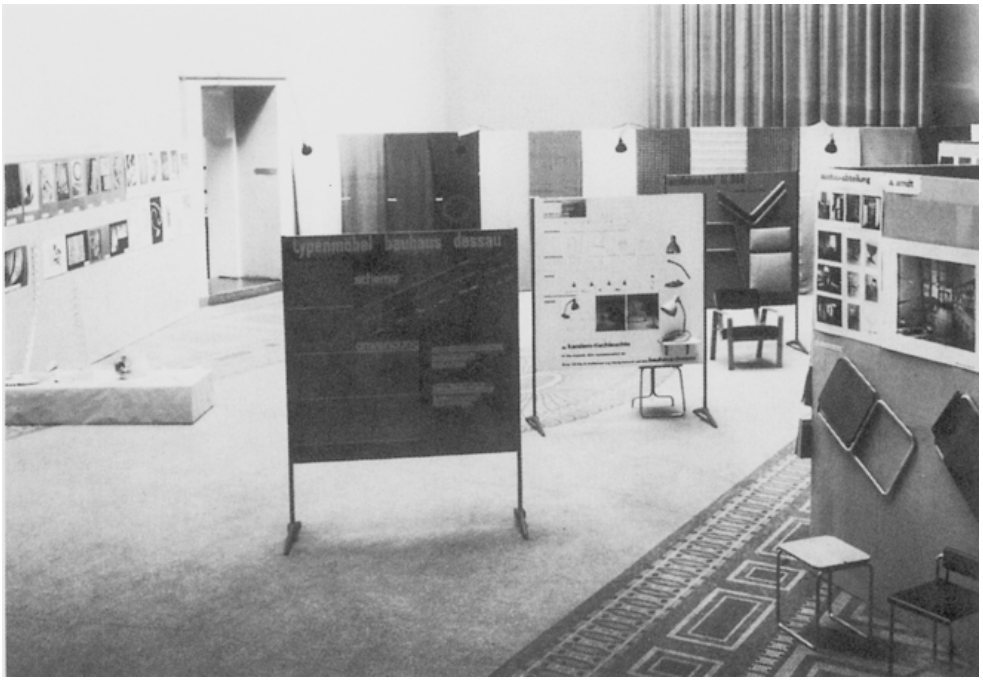
En palabras de Wilfred Frank, este era el ambiente que se vivía en esos momentos:

> *Weindensee [profesor del taller de madera] era una persona adorable. De hecho el fue quien me dijo: tienes que llegar a ser un comunista si quieres obtener lo mejor de nuestras enseñanzas , porque todo está basado en esto; la revolución mundial ha empezado en Rusia. .. el no sabía lo que Moholy-Nagy me había dicho que la contrarrevolución ya había comenzado, que Stalin era el enemigo, pues la verdadera*

revolución era la de Lenin y Trotsky y que esto era en lo que la Bauhaus creía, que la verdadera revolución era la de 1917 en Rusia… recuerdo a tres estudiantes que se me acercaron y me dieron una copia del Manifiesto Comunista y me dijeron: léelo Wilf y entonces entenderás por lo que en verdad estamos trabajando; de esto se trata todo…[411]

De hecho, el gobierno de la ciudad de Dessau envía a Meyer un comunicado en el que le ordena la destrucción de la célula comunista y además le indica que debe restringir la politización de la escuela. Desde el punto de vista académico, Meyer se concentra en los cursos de arquitectura y deja a un lado los otros talleres, lo que genera un gran descontento entre muchos de los alumnos.

En 1929 se envía una exposición itinerante a la Unión Soviética y otros países de Europa, en la que se muestran los resultados de estos trabajos colectivos. Posteriormente en 1930, se invitó al Deutscher Werkbund a participar con una muestra de sus trabajos en París y tanto el diseño de la exposición como la selección de los trabajos fue encomendada a Gropius y Mies van der Rohe, quienes llamaron para colaborar con ellos a H. Bayer, M. Breuer y L. Moholy-Nagy.



[411] http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23_prn.shtml. Consultado el 10 de abril. 2000.

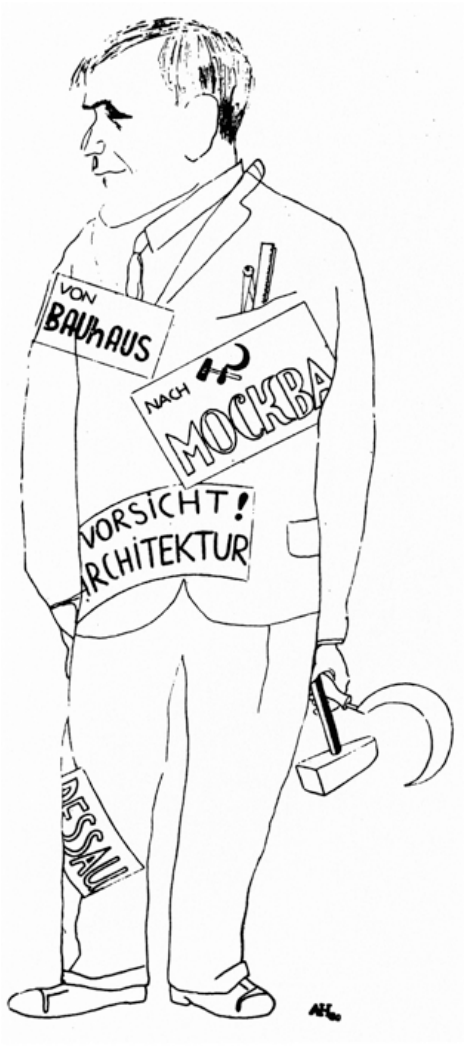
Como era de esperarse, la mayoría de las obras seleccionadas eran de maestros y alumnos de la Bauhaus. Con esta exposición se reafirmó la fama de la escuela y sirvió para proyectar a un plano internacional a muchos de sus miembros. En esa exposición también fue evidente el rompimiento de Gropius con Meyer, pues en la selección de trabajos no se incluyó ninguno de los realizados posteriormente a la salida de Gropius como director de la Bauhaus.

La tensión, tanto al interior del instituto, como en toda Alemania, crecía día con día, hasta que el 1 de agosto de 1930, el alcalde de la ciudad de Dessau despide a Meyer como director de la Bauhaus. En una carta abierta, Meyer hace una serie de reflexiones sobre su dimisión, que a pesar de la amargura que les da origen, son de gran importancia para entender ese momento. Escrita con gran ironía se inicia haciendo una presentación de él mismo (edad, estatura, color de ojos, etc.) y de la Bauhaus (número de alumnos, cantidad de cursos, situación económica, etc.), posteriormente hace un recuento de lo que encontró al momento de su nombramiento como director:

> *¿Qué encontré con ocasión de mi nombramiento? Una Bauhaus cuyo potencial excedía su reputación en gran magnitud y que había recibido una cantidad sin precedentes de publicidad. Un "Instituto de Diseño" en el que cada taza de té llegó a ser un problema de una forma pseudo-constructiva. Una "Catedral del Socialismo" en la que un culto medieval era seguido por los revolucionarios del arte antes de la guerra, con la asistencia de una generación más joven, que enviaba miradas tímidas hacia la Izquierda, mientras esperaban que algún día fueran canonizados en el mismo templo.*
>
> *Teorías endógenas cerraban cualquier acercamiento hacia una forma para vivir correctamente; el cubo era el rey y sus lados eran amarillo, rojo, azul, blanco, gris, negro. Uno daba este cubo de la Bauhaus a los niños para que jugaran con el y a los snobs de la Bauhaus como su deporte o pasatiempo. El cuadrado era rojo. El circulo era azul. El triángulo era amarillo... Uno vivía en las formas plásticas coloreadas que eran sus casas. En sus pisos estaban, a modo de tapetes,*

los complejos psicológicos de jóvenes muchachas... Así surgió mi situación tragicómica: como director de la Bauhaus luché contra el estilo Bauhaus. Luché constructivamente por medio de la enseñanza: puesto que la vida es una búsqueda de oxígeno + carbono + azúcar + proteína. Por tanto todo diseño debe estar firmemente anclado en el mundo de la realidad. La construcción debe ser un proceso biológico y no estético... La construcción debe ser una demostración epistemológica y las fuertes convicciones no deben ser separadas de las realizaciones concretas del trabajo...[412]

Entre otros logros, Meyer alcanzó la tan deseada independencia económica de la Bauhaus, al elevar la productividad de los talleres. Su racionalismo eliminó algunas manifestaciones artísticas que en realidad eran dispersiones con respecto al trabajo docente. Por otro lado obtuvo un gran reconocimiento internacional. Se considera que la Bauhaus tenía entre 100 y 250 visitantes por semana, que acudían de Europa y los Estados Unidos a observar el trabajo en los talleres verticales.



Evidentemente la salida de Meyer responde a múltiples causas. Una de ellas, sin duda de gran importancia, es el ambiente político de Alemania en ese momento: el nacionalsocialismo adquiere cada día más fuerza y el partido nazi busca reprimir, de manera más o menos violenta, cualquier manifestación divergente de sus lineamientos. Así sobre la Bauhaus se vierten acusaciones (sin duda sostenidas en una realidad) de ser una célula del partido comunista. Aunado a la situación política encontramos las

[412] Meyer, Hannes. En Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 163-164.

acusaciones de origen racial, pues se identifica a varios miembros del Instituto como judíos, o al menos como extranjeros, lo que para los fascistas era una gran falta (incluso se argumenta que el editor de los libros de la Bauhaus era judío, lo que a los ojos del régimen demostraba la intención degradante de esos documentos). Si bien todas estas causas son determinantes, no podemos restar importancia a la siempre presente figura de Gropius, quien se siente traicionado por Meyer y ve en el a la persona que destruye a la Bauhaus. Así como Gropius ataca vehementemente la posición y la labor de Meyer, hay quienes la defienden con igual vehemencia.

Al salir Meyer de la Bauhaus en 1930, aceptó el nombramiento de profesor en la Escuela de Arquitectura de Moscú, donde además trabajó como consultor para el Instituto Nacional de Planeación Urbana, y para otros diversos organismos relacionados con arquitectura y urbanismo. En 1936 regresó por un período de tres años a Suiza y desde 1939 hasta 1949 trabajó en México como Director del Instituto de Urbanismo y Planificación, donde colaboró ampliamente con diversas secretarias de estado a nivel federal y regional. Regresó a Suiza, para después radicar en Crocifisso di Savona, Lugano, donde murió en 1954.

Hay personas que se ven continuamente en el centro de las polémicas, desatan pasiones por su actuar y motivan comentarios polarizados. Meyer es un claro ejemplo de este tipo de personalidad, de por sí radical en sus posiciones. Dentro de estas destaca su afirmación del carácter científico del diseño, que tendrá un gran efecto sobre el modo de pensar el diseño, en etapas posteriores a la Bauhaus:

> *... Cuantas veces se intenta hallar una explicación de las cosas misteriosas del arte, cuando en realidad se trata de una simple cuestión de ciencias exactas.*[413]

En una serie de cartas, Gropius expresa su desencanto ante Meyer; por otro lado en ellas es evidente como, para Gropius, la Bauhaus es *su* obra personal, en cuya construcción tan sólo fue ayudado por otras personas:

---

[413] Citado en Maldonado, Tomás. *Vanguardia y Racionalidad*. p. 72.

> *... 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 un hombre es imposible separar la personalidad de sus realizaciones. La falta de sinceridad y la deslealtad de Meyer constituyen un índice de su personalidad. El artículo publicado en* Edificación *es una ulterior demostración de esas características y de su oportunismo. Lo que bajo mi guía sembró el Bauhaus, Meyer pretende hacerlo suyo en ese artículo; la mayor parte de las ilustraciones se refieren a obras anteriores a 1928, o si no, a una producción que es evidente continuación del período precedente al suyo... Me había equivocado al juzgar su carácter y yo soy el único culpable de que me sucediera eso, porque no había reconocido la máscara que camuflaba su auténtica personalidad... Con su mentalidad de materialista político, que había escondido ante nosotros, convulsionó la idea del Bauhaus, llevó al Instituto a una situación comprometida y finalmente, él mismo se condujo a la ruina... era un radical pequeño burgués. Su filosofía se resumía en la frase siguiente: La vida es oxígeno, más carbono, más azúcar, más amidas, más albúmina, a lo que Mies solía responder: Mezcle usted todo eso, verá qué mal huele...*[414]

El 5 de agosto de 1930, el consejo de la ciudad de Dessau, por recomendación de W. Gropius designó director de la Bauhaus a Ludwig Mies van der Rohe. En este proceso, también fue decisiva la participación de W. Kandinsky, quien aportó "pruebas" sobre la existencia de células comunistas en la escuela.

[414] Ver Maldonado, Tomás. *Vanguardia y Racionalidad*. p.p. 155-163.



Si bien Mies van der Rohe había tomado parte activa en el *Novembergruppe*[415] (grupo de artistas revolucionarios de tendencia socialista) después de la Primera Guerra Mundial y haber dirigido la revista *G* (inicial de Gestaltung), con el paso del tiempo se fue alejando de las actividades partidistas (una de sus últimas obras relacionadas con su pensamiento político, fue el monumento para Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo en 1926) y cada vez más se fue centrando en el desarrollo de un enfoque racional, que a su vez generaba una estética especial, carente de ornamento, que lo caracterizó desde entonces. Este alejamiento de posiciones políticas radicales, era una característica, que sin duda agradó al gobierno de la ciudad de Dessau.

La toma de posesión del cargo no fue fácil. Grupos de estudiantes que apoyaban a Meyer querían impedir la entrada del nuevo director. Se tuvo que recurrir a la fuerza pública y van der Rohe entró a la escuela escoltado por la policía. Durante el acto incluso se dispararon algunos disparos al aire, lo que nos da una idea del radicalismo de las posiciones de los estudiantes del instituto. Sin duda la principal preocupación de Mies en ese momento, era modificar la imagen que se tenía de la Bauhaus, para lo cual solicitó la presencia de la policía durante las siguientes semanas de su nombramiento y llamó a su oficina a cada uno de los alumnos, para explicarles que serían expulsados aquellos que no obedecieran las reglas de conducta. En un comunicado, informó a la comunidad sobre estas nuevas reglas:

> *… no se podrá permanecer durante la noche en la cafetería, se evitarán discusiones sobre política, y deberá ponerse*

[415] Mies van der Rohe preparó diversos proyectos teóricos para las exposiciones de este grupo, destacando dos rascacielos (1919 y 1922) un edificio para oficinas (1922) y vivienda popular (1923).

> *cuidado en no escandalizar en la ciudad y salir bien vestido de la escuela…*[416]

Para muchos, con estas medidas terminó el verdadero espíritu de la Bauhaus. Para Meyer, este fue el regreso a la "escuela de la instrucción", dejando a un lado la verdadera formación que buscaba la construcción de un nuevo mundo.

A partir de 1931 y como una reacción ante el entorno, cada vez más agresivo hacia la Bauhaus, van der Rohe impone una mayor severidad en el programa educativo, en detrimento de las artes plásticas, los talleres de textiles y los de producción de prototipos, que en general disfrutaban de amplia libertad tanto de horarios como de temáticas. En ese año renuncian Paul Klee y Gunta Stölz

Con Mies se redujo el criterio de validez social, defendido por Meyer, para substituirlo por la idea políticamente "neutra" de la calidad. Sin embargo incluso este concepto encontró resistencia en algunos sectores estudiantiles, pues la predilección de van der Rohe por materiales valiosos y duraderos simbolizaban para algunos un retroceso elitista, si bien finalmente se impuso la opinión de que había que crear modelos óptimos para que en el ámbito de una amplia repercusión, pudiera haber al menos buenos resultados, para poder hacer una eventual defensa del instituto.

En una ponencia presentada ante la asamblea del Deutscher Werkbund, Van der Rohe expuso que

> *… Sólo será decisivo el modo en que en que sepamos hacer resaltar nuestro propio valor en la situación actual; aquí tan sólo es donde se inician los problemas espirituales. No depende del "qué", sino sola y exclusivamente del "cómo". Que produzcamos bienes y con que medios los fabriquemos no indica espiritualmente nada. Que construyamos en vertical o en horizontal, no indica nada sobre el valor de esta arquitectura... pero justamente la cuestión de valor es decisiva. Hemos de instaurar nuevos valores, revelar últimos fines para obtener*

[416] Ott, Randall. *Mies, Politics and the Bauhaus Closure*. Página en Internet: http://www.tulane.edu/~swacsa/papers/7.htm. Consultada el 21 de agosto de 2000.

normas. Pues el sentido y la razón de una época y por consiguiente también de la moderna, estriban sola y exclusivamente en que brinde a la inteligencia la condición previa, la posibilidad de su existencia. Debemos proponernos finalidades últimas, para conquistar nuevas medidas.[417]

De esta manera, Mies intentaba imponer una visión "neutra", alejada de la política y sustentada en la razón y el dominio de las tecnologías de la construcción.

Continuando con la organización académica planteada por Meyer, el estudio de la Arquitectura adquiere predominio sobre los otros talleres y en 1930, los de mobiliario, metal y pintura mural son unificados en el de Diseño de Interiores, bajo la conducción de Lilly Reich,[418] quien también fue hecha responsable del taller de textiles, hasta ese momento uno de los más productivos desde el punto de vista económico.

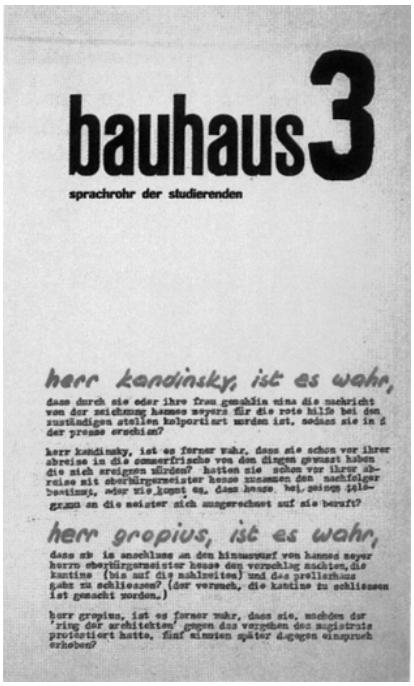
El curriculum de estudios también sufre algunas modificaciones. La duración de los estudios es reducida a siete semestres y las especialidades de arquitectura y diseño de interiores se unificaron en un solo departamento más amplio llamado "Arquitectura y construcción", que eventualmente se convirtió en el más importante, por lo que se le dedicó gran parte del cada vez más exiguo presupuesto. La inflación económica adquiere proporciones inmensas y aduciendo los problemas económicos de todo el país, se pone en entredicho los beneficios que una escuela como la Bauhaus puede aportar en esa atmósfera económica.

Los alumnos y profesores que apoyaban a Meyer publicaron un panfleto en el que atacaban a Gropius y Kandinsky, con lo que también mostraban su rechazo al nombramiento de van der Rohe:

---

[417] Citado en Wingler, Hans. *Las Escuelas de Arte de Vanguardia, 1900-1933*. Taurus Ediciones. Madrid. 1980. p.123.

[418] Lilly Reich colaboró en múltiples proyectos con Mies, además de estar ligada sentimentalmente a el, se identificaba profundamente con sus ideas estéticas.


bauhaus 3

sprachrohr der studierenden

herr kandinsky, ist es wahr,

herr gropius, ist es wahr,

Herr Kandinsky, ¿Es verdad que usted o su esposa Nina dieron a conocer la noticia sobre la contribución de Hannes Meyer al grupo "auxilio rojo", para que apareciera en los diarios? Herr Kandinsky, ¿Es también verdad que usted sabía sobre lo que sucedería antes de salir a sus vacaciones de verano? ¿había determinado usted junto con el alcalde Hess quién iba a ser el sucesor? […] Herr Gropius, ¿es verdad que después de que la asociación del "círculo de arquitectos" había protestado contra la decisión del consejo municipal usted objetó esta protesta cinco minutos después?[419]

Los esfuerzos de van der Rohe por eliminar o por lo menos disminuir las actividades partidistas al interior de la escuela fueron infructuosos. El ambiente político en Alemania se radicalizaba día con día y la policía secreta del régimen (Gestapo) supervisaba todas las instituciones y cualquier actividad que se desviara tan sólo un poco de los lineamientos del partido nacionalsocialista era considerada como peligrosa y reprimida con violencia. La Bauhaus no fue la excepción y todas sus actividades y las personas que de alguna manera estaban involucradas con la escuela eran vigiladas muy de cerca. El 10 de julio de 1932, un grupo de representantes del consejo municipal realizó una visita de inspección y en un diario se publicó un artículo en el que se pedía la disolución de la escuela:

> *... La desaparición de este así llamado "Instituto de Diseño" representaría la desaparición del suelo alemán de uno de los más prominentes sitios de la manifestación del "arte" Judio-Marxista. Ojala que pronto se de su demolición total y ojala en el mismo punto donde hoy se encuentra el sombrío palacio de cristal de gusto oriental, el "acuario" como ha sido popularmente llamado en Dessau, pronto se eleven edificios*

[419] En Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 169.

y parques que ofrezcan al pueblo alemán hogares y relajación...[420]

El 30 de septiembre 1932, la mayoría nacionalsocialista de la municipalidad de Dessau decide cerrar la Bauhaus.

Mies logra que continúe como instituto privado y gracias al apoyo de algunas empresas y recursos aportados por el Círculo de Amigos de la Bauhaus, se alquila el edificio de una antigua fábrica de teléfonos en Berlín. El traslado es difícil, pero a pesar de todo, una parte importante de los alumnos, especialmente los del taller de Arquitectura y Construcción, sigue a van der Rohe a las nuevas instalaciones. Los alumnos inscritos en otros talleres, consideran que es imposible continuar con su trabajo, pues las nuevas instalaciones carecen de los talleres necesarios, por lo que su labor se convertiría en una mera exploración teórica.

El 30 de enero de 1933, Adolf Hitler es nombrado canciller de Alemania y el mismo día aparece una svástica en la fachada de la escuela, que es retirada por ordenes de van der Rohe, como muestra de sus esfuerzos para evitar cualquier confrontación o toma de posición política.

[420] Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 177.



Para el nacionalsocialismo, no sólo era molesta la actitud política de muchos de sus miembros. También su estética resultaba molesta: Cuando Mies visitó a Alfred Rosenberg, ministro de cultura, fue recibido con la siguiente afirmación: *"No me gusta lo que hace la Bauhaus. Ya sé que técnicamente es posible sostener algo en cantiliver, pero mi sentir demanda de apoyos evidentes…"*[421]

[421] Ott, Randall. Ott, Randall. *Mies, Politics and the Bauhaus Closure*. Página en Internet: http://www.tulane.edu/~swacsa/papers/7.htm. Consultada el 21 de agosto de 2000.

En este clima las actividades docentes de la Bauhaus no podían continuar. El radicalismo político se hacía presente entre los estudiantes, generando algunas riñas en la escuela. Los cursos continuaron con cierta “normalidad” por un semestre, pero las condiciones no permitían una operación adecuada. Por ejemplo, faltaba maquinaria y equipo en la mayoría de los talleres, algunas clases, como las de fotografía, se daban fuera de la escuela en las instalaciones de los maestros y la mayoría de las actividades relacionadas con las artes plásticas desaparecieron. Las acusaciones sobre la existencia de una célula comunista continúan y el 11 de abril de 1933 se da la ocupación de los edificios por la policía y la Gestapo, con el pretexto de buscar propaganda comunista. Al no encontrar evidencia de esta naturaleza, detienen a 32 estudiantes por falta de una identificación que los acreditara como estudiantes. Por otro lado, se exige la renuncia de varios de los profesores. Un ejemplo de esto es la carta enviada por el gobierno a Josef Albers (cartas similares se enviaron a otros profesores):



Haussuchung im „Bauhaus Steglitz"

Kommunistisches Material gefunden.

Auf Veranlassung der Dessauer Staatsanwaltschaft wurde gestern nachmittag eine größere Aktion im „Bauhaus Steglitz", dem früheren Dessauer Bauhaus, in der Birkbuschstraße in Steglitz durchgeführt. Von einem Aufgebot Schutzpolizei und Hilfspolizisten wurde das Grundstück belegt und systematisch durchsucht. Mehrere Kisten mit illegalen Druckschriften wurden beschlagnahmt. Die Aktion stand unter Leitung von Polizeimajor Schmahel.

Das „Bauhaus Dessau" war vor etwa Jahresfrist nach Berlin übergesiedelt. Damals waren bereits von der Dessauer Polizei zahlreiche verbotene Schriften beschlagnahmt worden. Ein Teil der von der Polizei weggeholten Kisten war jedoch verschwunden, und man vermutete, daß sie von der Bauhausleitung mit nach Berlin genommen worden waren. Die Dessauer Staatsanwaltschaft setzte sich jetzt mit der Berliner Polizei in Verbindung und bat um Durchsuchung des Gebäudes. Das Bauhaus, das früher unter Leitung von Professor Gropius stand, der sich jetzt in Rußland aufhält, hat in einer leerstehenden Fabrikbaracke in der Birkbuschstraße in Steglitz Quartier genommen. Der augenblickliche Leiter hat es aber vor wenigen Tagen vorgezogen, nach Paris überzusiedeln. Bei der gestrigen Haussuchung wurde zahlreiches illegales Propagandamaterial der KPD. gefunden und beschlagnahmt.

Alle Anwesenden, die sich nicht ausweisen konnten, wurden zur Feststellung ihrer Personalien ins Polizeipräsidium gebracht.

> *Puesto que usted fue profesor de la Bauhaus en Dessau, debe ser considerado como un destacado exponente del enfoque Bauhaus. Su relación con las causas y su activo apoyo a la Bauhaus, que fue una célula-germen del bolcheviquismo, ha sido definida como “actividad política” conforme al inciso 4 de la ley sobre la reorganización del servicio público de abril 7, 1933, a pesar de que usted no estuvo involucrado en actividades partidistas. La desintegración cultural es el objetivo político particular de los bolcheviques y su tarea más peligrosa. Consecuentemente, como un antiguo profesor de la Bauhaus usted no ofreció ni ofrece garantías de que ahora y*

en todo momento y sin reserva luchará por el Estado Nacional...[422]

En los periódicos se difunden noticias falsas, como por ejemplo que Gropius había huido a Moscú y que van der Rohe se fue a refugiar a París. En verdad ambos estaban en Berlín intentando conseguir ante las autoridades del gobierno el permiso para reabrir la escuela. Finalmente el 21 de julio de 1933 obtienen de la Gestapo el permiso para reiniciar las actividades docentes, peor dos días antes en una reunión de los profesores y alumnos se determinó que era imposible continuar trabajando en las circunstancias imperantes.



El 10 de agosto, por medio de un memorandum dirigido a los estudiantes, Mies van der Rohe anuncia oficialmente la disolución de la Bauhaus.

En total se considera que estuvieron inscritos 1250 alumnos, 600 de la época de Weimar y 650 en Dessau y Berlín. Por lo menos 12 miembros de la escuela mueren en campos de concentración.

La influencia de la Bauhaus se expandió por toda Europa y de manera importante en los Estados Unidos, gracias a que muchos de sus profesores y egresados

[422] Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 188.

viajaron a ese país por distintos motivos, en lo que algunos autores llaman “la diáspora de la Bauhaus”: Josef Albers (U.S.A., 1933), Kandinsky (Francia, 1933), Klee (Suiza, 1933), Gropius (Inglaterra, 1934 U.S.A., 1937), Moholy-Nagy (Inglaterra, 1934 U.S.A., 1937), Breuer (Inglaterra, 1935 U.S.A., 1937), Fieninger (U.S.A., 1936), Bayer (U.S.A., 1938), Hilbersheimer (U.S.A., 1938) Mies van der Rohe (U.S.A., 1938), Peterhans (U.S.A., 1939), Meyer (Moscú, 1930; México, 1939).

En un momento dado, en Nueva York trabajaron, ya fuera como creadores libres o como empleados en un cargo poco más de veinte miembros de la Bauhaus. En el terreno docente, Albers enseñó en el Black Mountain College (North Carolina); Gropius y Breuer en Harvard University; en la escuela de arquitectura del Illinois Institute of Technology se destacó la presencia de Mies van der Rohe, quien logró reunir a exalumnos y exprofesores y de manera distinguida L. Moholy-Nagy (con el apoyo fundamental de Charles Morris) funda la *New Bauhaus* en Chicago, que posteriormente es llamada (hasta la fecha) Institute of Design. En Europa, después de la segunda guerra mundial, las ideas fundamentales de la Bauhaus encontraron una nueva y autónoma materialización durante los años cincuenta y sesenta en la Escuela Superior de Diseño en Ulm.

El impacto de la Bauhaus ha sido definitivo en la conformación del Movimiento Moderno. En mayor o menor medida, muchas escuelas se inspiraron o definitivamente copiaron muchos de los aspectos docentes formulados en la Bauhaus. Algunas profesiones, como el diseño industrial, el gráfico o el textil, continúan abrevando de las experiencias surgidas en esta escuela. Actualmente resulta difícil o en ocasiones imposible desligar los avances en arquitectura y diseño de la labor desarrollada en los catorce años de existencia de la Bauhaus. También resulta imposible desligar la historia del mito. En palabras de Mies van der Rohe:

> *La Bauhaus era una idea y yo creo que la causa de la enorme repercusión que la Bauhaus ha tenido en el mundo de hoy hay que buscarla en el hecho de que era una idea. Una*

resonancia tal no puede lograrse ni con organización ni con propaganda. Tan sólo una idea tiene fuerza para difundirse tan lejos...



La HfG Ulm

Racionalidad y sociedad

A pesar de su relativamente corta existencia, la *Hochschule für Gestaltung Ulm* (HfG Ulm), dejó una huella profunda en el desarrollo del diseño. Para México y Latinoamérica su influencia fue decisiva para guiar y consolidar lo que, en la década de 1950, era el naciente campo profesional del diseño.

El llamado Modelo Ulm destaca por las preocupaciones relacionadas con la orientación científica y metodológica de la actividad proyectual, por lo que sirvió como punto de partida para muchas escuelas de diseño en todo el mundo, especialmente a partir de la década de 1960. Los principios metodológicos que se desprendieron del trabajo de profesores y alumnos aún forman parte de los cimientos que conducen tanto la formación profesional en el ámbito del diseño, como su desempeño profesional. Por otro lado, sus exalumnos continúan produciendo tanto proyectos profesionales como trabajos teóricos que son un referente continuo. Más allá de estos aspectos es importante subrayar que las propuestas de la HfG descansan sobre la idea de transformar la sociedad, por lo que en esa escuela se exploró cómo el diseño puede intervenir en la transformación de la sociedad, por lo tanto, su impacto no se reduce tan solo a la propuesta de un modelo proyectual.

Hay una cierta aura de mito que rodea a la HfG Ulm, sin embargo, a más de cincuenta años de su clausura en 1968, surgen reflexiones que buscan explicar las razones de este impacto y reducen la opacidad sobre aquellos aspectos que aún permanecen como fundamentales y cuáles eran específicos a su tiempo y lugar. Del mismo modo, se publican con cierta frecuencia textos que permiten atisbar a la vida cotidiana en esta escuela para así revisar al mito y situarlo en una perspectiva que resulta más útil, rica e interesante.

En no pocas ocasiones, en los cursos de historia del diseño, la revisión de los trabajos desarrollados en la HfG, se centran en la postura que acerca el proceso de diseño a los principios científicos. Si bien este es un aspecto relevante, no es el único. El espíritu crítico, social y político, fue un factor determinante que se debe resaltar pues fue el trasfondo que dio soporte y orientación al trabajo que ahí se

desarrolló. Se puede afirmar que el objetivo inicial que se perseguía no era el de acercar el diseño a la ciencia, más bien se consideraba que si los objetos eran diseñados más racionalmente, podían colaborar en la conformación de una sociedad más ordenada en su desarrollo, siendo en realidad el objetivo principal de la HfG la transformación de la sociedad. Este aspecto se resalta en el subtítulo de uno de los primeros textos comprehensivos que se publicaron sobre esta escuela: *Ulm Design. La moralidad de los objetos*[423] y es el sentido moral el que vale la pena resaltar (especialmente en la actualidad cuando el debate en el diseño apunta hacia una práctica orientada hacia el diseño socialmente responsable).

La Rosa Blanca y la *Ulmer Volkschule*

Las raíces de la idea que desembocó en el surgimiento de la HfG Ulm las encontramos en 1943, cuando los hermanos Hans (1918-1943) y Sophie Scholl (1921-1943), dos jóvenes estudiantes de la Universidad de Múnich, originarios de la ciudad de Ulm y miembros de una pequeña célula conocida como la Rosa Blanca[424], que llamaba a la resistencia pacífica contra el régimen nazi, fueron arrestados por imprimir y distribuir panfletos contrarios a la ideología oficial, en los que llamaban a la restauración de los procesos democráticos y de justicia social, en especial no segregacionista. Fueron interrogados durante cuatro días, para después ser juzgados en público. Como resultado de los interrogatorios, Sophie Scholl se presentó ante el jurado con una pierna enyesada.

Su juicio fue utilizado por el gobierno como propaganda en favor del régimen, por lo que recibió mucha publicidad y fueron presentados como ejemplo del castigo que se aplicaba a quienes se opusieran al régimen. En el caso de Hans y Sophie, el rigor fue mayor, pues con anterioridad fueron miembros de las juventudes

[423] Lindinger, Herbert. 1991. *Ulm Design. The Morality of Objects.* MIT Press. Massachusets.
[424] http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/weisse-rose/60941/vorwort Consultado en octubre 2018.

hitlerianas. Durante una época, Hans sirvió en el ejército, siendo testigo de matanzas de judíos en los campos de concentración. Fue este el hecho que le hizo cuestionar lo que hasta ese momento había creído. Y también la razón de que el jurado los considerara traidores a la patria.

Fueron ejecutados, junto con Christoph Probst, en la guillotina por alta traición al día siguiente del juicio, el 22 de febrero de 1943[425].

Como parte de estos eventos, toda la familia Scholl fue investigada, pero eventualmente fueron puestos en libertad y solo se declararon culpables a Sophie y Hans. La persecución para encontrar a posibles cómplices y miembros de la Rosa Blanca se extendió a alumnos de la universidad y amigos cercanos de la familia Scholl, la que ocultó durante un tiempo a Otl Aicher, amigo de Hans y Sophie y quien también era perseguido por el nazismo.

Al término de la segunda guerra mundial, Inge Scholl (1917-1998), hermana mayor de Hans y Sophie, y quien también era miembro de la Rosa Blanca, pero que no fue descubierta, decide dedicarse a *"… la reeducación de los jóvenes alemanes para la regeneración espiritual de una confusa y destruida Alemania de post guerra*"[426]. Esta idea inicial era compartida por Otl Aicher (1922-1991), quien al término de la guerra estudió escultura en la Academia de Bellas Artes de Múnich, y que ya organizaba reuniones y conferencias con filósofos y teólogos dirigidas a la población adulta, para ayudar a encontrar explicaciones y sentido ante la situación que enfrentaba la sociedad alemana al término de la guerra. Otl Aicher e Inge Scholl se conocían desde jóvenes y eventualmente contrajeron matrimonio. Es con base en la idea de ayudar a los adultos a encontrar sentido durante la reconstrucción, que Aicher y Scholl establecen en 1945 un centro de educación para adultos llamado *Ulmer Volkschule*. Este centro promovía la reflexión sobre la

[425] Müller Jens y Splitz, René. *HfG Ulm. A brief history of the Ulm school of Design. Notes on the relationship between design and politics*. Lars Müller Editors. Zurich. 2014.
[426] Jacob, Heiner. Hfg Ulm: A personal view of an experiment in Democracy and Design Education. *Journal of Design History*. Vol. 1, No. 1-3, pp. 221-234. 1988.

situación, con base en seminarios, conferencias y debates que sobre distintos temas impartían personalidades alemanas. En especial las actividades que se referían a aspectos sociológicos, económicos y filosóficos, eran de las que mayor audiencia reunían.

Inge Aicher-Scholl -nombre que adoptó a raíz de su matrimonio con Otl Aicher- mantuvo sus ideales a lo largo de su vida, participando en distintos grupos a favor de la democracia y la justicia social. Sus convicciones sociales y políticas fueron una guía fundamental en la HfG. Cuando había discusiones sobre el camino a tomar en la escuela, sus intervenciones eran en el sentido de recordar los objetivos humanistas que alentaron la creación de la HfG.



Inge Aicher-Scholl

Otl Aicher, por su parte, pensaba en utilizar la catástrofe de la guerra como una oportunidad para impugnar las tradiciones y certezas que la sociedad alemana, sin cuestionarlas, daba por sentadas.

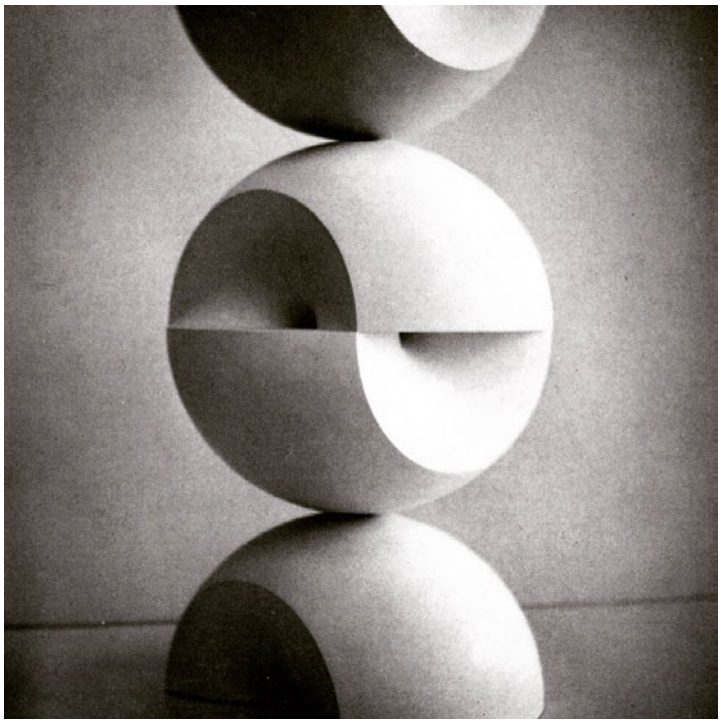
El proyecto de la *Ulmer Volkschule* contemplaba el propósito de ayudar en el análisis de las causas que habían llevado a la guerra y eventualmente a una destruida Alemania. La idea inicial evolucionó rápidamente hacia un curso a nivel universitario, cuyo objetivo era educar a una naciente elite política que, basada en sólidos conocimientos teóricos, pudiera aportar soluciones prácticas. Para ingresar a estos cursos, se requería que los participantes ya tuvieran el grado de licenciatura

en alguna disciplina universitaria, por lo que, en realidad, estos eran cursos de posgrado. El objetivo central, que paulatinamente fue delineado de manera más precisa, era vincular la docencia con la investigación dentro de algún área creativa, para tener un impacto directo sobre el ámbito material en el que se desarrolla la vida cotidiana y así contribuir a la reconstrucción moral, cultural y material de la sociedad.

En consecuencia, el ámbito de la cultura material adquirió preponderancia, pues la reconstrucción de Alemania era una tarea prioritaria, Así nace la convicción de actuar sobre el diseño urbano, arquitectura, objetos cotidianos y medios de comunicación que, desde su óptica, debían ser analizados desde la perspectiva de la producción masiva, para dar a la sociedad satisfactores que fueran prácticos, funcionales y al alcance de la mayoría de la población, por lo tanto, su preocupación evolucionó rápidamente hacia la cuestión de la forma que estos productos deberían adoptar. En consonancia con los principios humanísticos que les inspiraban, establecieron un enfoque que rechazaba las formas tradicionales, que en ese momento eran adoptadas acríticamente por muchos, y buscaron posturas que no imitaran productos de lujo tradicionales, enfocados a los estratos superiores del mercado, que repetían lo que se producía antes de la guerra.

El inicio de la HfG. La Gute Form

Durante este proceso, Aicher y Scholl establecen una cercana relación con Max Bill (1908-1994), quien estudió orfebrería en su natal Suiza y posteriormente, en busca de formación en arquitectura, estudia en la Bauhaus de Dessau de 1927 a 1929. Bill recibió la influencia de profesores como Kandinsky y Klee y formó parte de un grupo cercano a Theo van Doesburg (miembro prominente del grupo *De Stijl*). Bill, además de la arquitectura, producía escultura y diseñaba algunos productos para empresas suizas. Su enfoque hacia la escultura destacaba por la búsqueda de una expresión plástica basada en principios racionales, lo que lo llevó a estudiar con interés conformaciones geométricas como la cinta de Moebius.



Escultura. Max Bill

Fue en el desarrollo de diversos proyectos, dentro de los que destaca una familia de relojes para la empresa Junghans, que se distinguió por su postura en busca de formas ideales y centradas en la funcionalidad, concepto que eventualmente desembocaría en la *Gute Form*.



Reloj para la empresa Junghans. Diseño Max Bill. 1944.

Bill fue uno de los miembros fundadores del *Werkbund* suizo (organización formada bajo los lineamientos de *Deutscher Werkbund*) y con el apoyo de esta asociación, organiza en 1949 la exposición itinerante llamada *Die Gute Industrieform,* en la que, con base en fotografías, mostraba como las formas de la naturaleza siguen un

cierto patrón racional de economía y armonía visual, basada en principios geométricos[427]. La exposición se complementaba con ejemplos de objetos de uso cotidiano que cumplían con estos lineamientos y fue presentada tanto en Europa, como en ciudades de los Estados Unidos y sirvió para difundir la figura e ideas de Max Bill[428], en especial la que se refería a la *Gute Form*.

En la década de 1950, ante la premura de la reconstrucción en la posguerra, la población alemana mostraba un gran desinterés por las utopías sociopolíticas. El recuerdo del pasado reciente hacía que la sociedad buscará la solución a sus problemas inmediatos de subsistencia y se enfocara a la reconstrucción material dejando atrás las discusiones políticas. Esta situación adversa no cambió la manera de pensar de Inge Scholl y Otl Aicher, quienes llevaron su proyecto de la *Ulmer Volkschule* a otro nivel. Junto con Max Bill, desarrollaron la idea de una nueva institución educativa, basada en las experiencias e ideales de la *Ulmer Volkschule.* En palabras de Inge Scholl:

> Esta escuela ve una gran tarea que debe ser consumada. Pretende ser un punto de cristalización para una generación joven de personas pensantes que ahora carecen de objetivos precisos o que no pueden ver la manera de alcanzar sus metas y asumir su responsabilidad en términos prácticos[429].

De esta manera nace el proyecto de una escuela para personas que ya tuvieran algún diploma universitario, que estuvieran dispuestas a participar en debates interdisciplinarios sobre política, sociología, economía y filosofía y que, a partir de estos debates interdisciplinarios, fueran capaces de desarrollar proyectos específicos dentro de algunos de los Departamentos que se definieron como la estructura de la HfG: Diseño de producto, Comunicación visual, Información, Cinematografía y Arquitectura industrializada.

> La HfG no fue fundada para rectificar algún déficit estético. Sus fundadores (Otl Aicher, Inge Scholl y Max Bill), no tenían como su principal preocupación diseñar

---

[427] Bill, Max, et al. *Max Bill's view of things*. *Die gute form: an exhibition 1949*. Lars Müller Editors. Zurich. 2015.

[428] Además de su papel en la fundación de la HfG, Bill participó en 1956 en la creación de la Escuela Superior de la Forma en Rio de Janeiro, Brasil que, a su vez, en 1957, se transforma en la Escola Superior de Desenho Industrial.

[429] Lindinger, Herbert. *Ulm Design*. *The Morality of Objects*. MIT Press. Cambridge. 1991, p. 18.

> carteles elegantes y lámparas. Por el contario, ellos querían diseñar a la sociedad. Para decirlo de manera precisa, querían apoyar la creación de condiciones en las cuales una sociedad libre, pacífica y democrática puediera surgir en Alemania al final de la segunda guerra mundial[430].

Esta propuesta fue presentada a John McCoy, presidente de la Comisión que los Estados Unidos[431] formaron para ayudar a la reconstrucción alemana, quien les ofreció un millón de marcos alemanes, con la condición de que ellos aportaran otro millón más. Para conseguir y administrar esta cantidad, Inge Scholl formó una fundación, la *Geschwister Scholl Stiftung*, en diciembre de 1950. Gracias a estos esfuerzos se obtuvieron donaciones en materiales para la construcción del edificio, cuyo proyecto quedó a cargo de Max Bill.

En forma paralela al desarrollo de las instalaciones, se continuó la consolidación de los planes de estudio. En 1952 se publica el primer prospecto para difundir la escuela y atraer a los primeros estudiantes. En este documento se menciona lo siguiente:

> La HfG en Ulm es una nueva institución creada por la Fundación Scholl. La escuela es una continuación de la Bauhaus (Weimar-Dessau-Berlín) con la adición de aquellas áreas de trabajo que, veinte o treinta años atrás, no eran consideradas vitales a la disciplina del diseño como lo son hoy. La base de la enseñanza en la escuela es el entrenamiento profesional sobre una base comprehensiva, en conjunto con una educación general de actualidad. Entrenamiento e investigación, experimentación individual y trabajo en equipo son mutuamente complementarios.[432]

Gracias a todos estos esfuerzos, el Comisionado John McCoy entregó a la fundación el dinero prometido, apuntando lo siguiente:

> Esta donación se hace con el propósito de apoyar a la Fundación Scholl en la construcción de una escuela de diseño, una institución que deberá ser conducida sobre la base de no tener un acercamiento partidario en la política y en particular aspira a impartir un programa coordinado de instrucción en las áreas de responsabilidad cívica, productividad cultural y habilidades técnicas con el fin de mejorar la calidad, forma y utilidad de los bienes de consumo manufacturados en Alemania.[433]

---

[430] Spitz, René. *HfG Ulm. Concise history of the Ulm School of Design*. Lars Müller Publishers. Düsseldorf. 2015. p. 26.

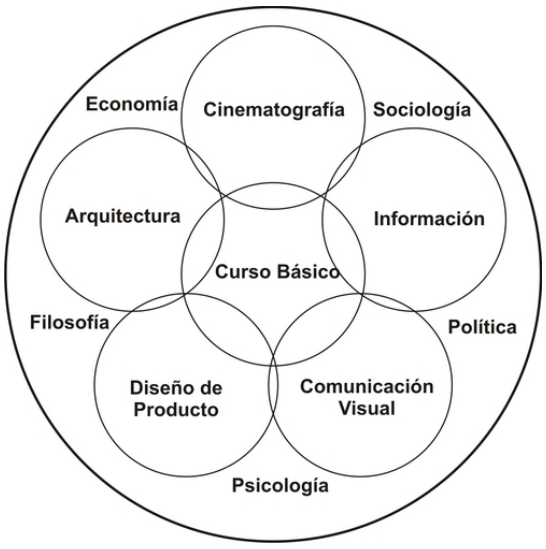
[431] Alta Comisión para Alemania. Fue establecida por Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, sin embargo, las grandes decisiones recaían en el Alto Comisionado.

[432] Lindinger, Herbert. *Ulm Design. The Morality of Objects*. MIT Press. Cambridge. 1991, p. 19.

[433] https://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/466.html consultada en enero 2020.

Con estos avances, en 1953 se iniciaron clases en instalaciones provisionales. En esos cursos iniciales, además de Otl Aicher y Max Bill, impartieron clases Helene Nonne-Schmidt, Johannes Itten (si bien su intervención fue muy breve), Walter Peterhans y Josef Albers. En 1955 se inauguran los edificios de la HfG. A su inauguración acuden distintas personalidades y los discursos de inauguración quedan a cargo de Inge Scholl, Max Bill y Walter Gropius. Este último, incluso, sugirió que el nombre para la nueva institución podría ser "Ulm Bauhaus", lo que fue rechazado por Aicher y Scholl[434].

Desde el primer año, se incorporó a la planta docente Tomás Maldonado (1922-2018), argentino y con formación de artista visual, que se había distinguido en su país natal por difundir las ideas de vanguardia en arte y diseño, en particular las ideas de Max Bill sobre la *Gute Form*. También se incorpora Hans Gugelot, con la intenciónde de orientar las actividades del Departamento de Diseño de Producto; Otl Aicher se hace cargo del de Comunicación Visual y Max Bill del de Arquitectura.



Esquema inicial de la HfG Ulm

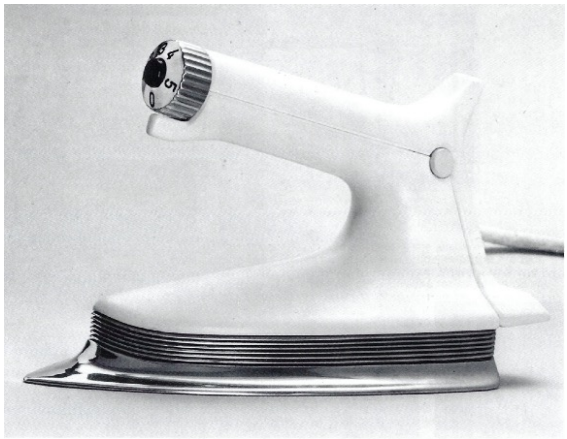
Como rector de la HfG fue designado Max Bill.

[434] Holt, Matthew. Is the Bauhaus relevant today? Design Theory and Pedagogy at the Hochschule für Gestaltung, Ulm (1953-1968). En http://www.ikeaxuts.org/Holt.pdf. Consultada en marzo 2020.

Desde el inicio de sus actividades, la HfG estableció los objetivos para cada uno de sus departamentos:

Departamento de Diseño de Producto. Con un total de 220 estudiantes matriculados a lo largo de su historia, este fue el departamento más grande de la HfG. Su objetivo era el desarrollo de objetos para uso en el hogar, oficinas, ciencia, para la producción y el transporte. Dentro de las asignaturas impartidas en este departamento se encontraban teoría y organización de la producción, flujos del trabajo industrial, análisis de costos, teoría de conjuntos, estadística, programación lineal, teoría de la ciencia, historia de la ciencia y la tecnología, teoría del comportamiento, dinámica, mecánica, estática, sociología, ergonomía e historia del diseño. A los estudiantes del último año se les pedía el desarrollo de un producto industrial listo para poder ser manufacturado.

Entre sus profesores se encontraban Hans Gugelot, Georg Leowald, Tomás Maldonado, Walter Zeiscegg, Max Bill, Herbert Lindiger y Gui Bonsiepe

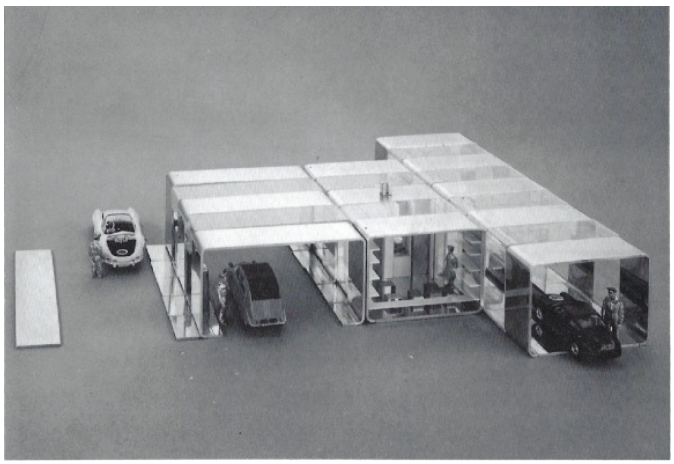


Diseño: Reinhold Weiss

Departamento de Arquitectura. Fue el segundo departamento en cuanto a número de estudiantes con 127 matriculados. Su enfoque, definitivamente alejado de los sistemas tradicionales, se centraba en el desarrollo de arquitectura industrializada utilizando nuevos materiales y procedimientos de construcción. La HfG esperaba formar profesionales capaces de entender la construcción como un

producto de produccion masiva, por tanto, algunas de las asignaturas de este departamento se cursaban junto con las del de Diseño de Producto. Dentro de las asignaturas específicas se encontraban resistencia de los materiales, acústica, estandarización y modulación, análisis del sitio, historia de la arquitectura y climatología. Los estudiantes desarrollaban esxperimentos con el uso materiales ligeros y estructuras geodésicas. El trabajo del año final se enfocaba hacia el proyecto de edificios para oficinas, hospitales, fábricas y vivienda.

En sus inicios, este departamento fue conducido por Max Bill y profesores como Herbert Ohl, Claude Schnaidt, Werner Wirsing y Rudolf Doernach.



Diseño: Bernd Meurer

Departamento de Comunicación Visual. Su intención era reunir distintos campos emergentes alrededor de la comunicación masiva, para establecer los vínculos entre la creciente tecnología y las audiencias. El departamento estaba dividido en dos áreas fundamentales: tipografía y televisión y cine. A lo largo de su existencia, en la HfG se matricularon 135 alumnos en este departamento. Las asignaturas teóricas incluían aspectos como composición, técnicas de reproducción e impresión, semiótica, psicología, sociología, historia de la tipografía, periodismo, publicidad, teoría de la ciencia y teoría del comportamiento. El trabajo desarrollado

en este departamento incluía el diseño de pictogramas, sistemas de señalética, imágenes corporativas, diseño editorial, carteles para eventos culturales, sociales y políticos, así como carteles sobre alimentación sana, seguridad en carreteras, etc. A los estudiantes del último año se les pedía desarrollar un trabajo completo sobre algun área específica como, por ejemplo, diseño de periódicos o revistas, el uso de sígnos y símbolos en ciencia y tecnología, señalética urbana, fotografía, cartografía, empaque, exhibiciones e incluso las cortinillas para programas de televisión (en aquel momento un campo novedoso para el diseño) o créditos en una pelicula.

Entre sus profesores destacan Otl Aicher, Anthony Fröshaug, Herbert Kapitzki, Friedrich Vordemberge-Gildewart.


Donau Zeitung

Diplomatische Beziehungen zu Israel — Bruch mit Irak

Vietnam-Politik in Sackgasse

Kurz gemeldet:

Deutschland-Erklärung des Westens zurückhaltend

Kommunique der Kompromisse

Koalition in Niedersachsen

Mehr Rente für Kriegsopfer

Deutschland - England 0:1

Diseño: Gerd Zimmermann

Departamento de Información. A pesar de su pequeño tamaño, con 14 estudiantes matriculados, el Departamento de Información tuvo una gran

importancia en el desarrollo de la HfG. Su objetivo era ofrecer una formación generalista para teóricos y comunicadores en medios masivos como prensa, televisión, cine y radio. Las asignaturas impartidas incluían sonido, tipografía, procesos de impresión, teoría de la información, análisis de contenido, lingüística, historia de los medios de comunicación e historia de literatura moderna. Destacan los cursos de semiótica, que esos momentos era un campo emergente y que tuvo un gran impacto en los otros departamentos de la HfG. Los trabajos que se desarrollaban en el Departamento de Informacion contemplaban temáticas como, por ejemplo, análisis y producción de textos, elaboración de entrevistas, diálogos en medios, crítica diseño de acústica y publicidad. El Departamento de Información se encargó de la publicación de la revista de la HfG que, más allá de ser un medio para la difusión de los trabajos realizados, era un nodo para la reflexión y crítica de la HfG y de su posición ante la cultura y la industria. La realización de esta revista demandaba estar en contacto constante con todos los departamentos, por lo que, a manera de un objetivo no especificado, los estudiantes y maestros desempeñaban un papel importante para desarrollar una actitud interdisciplinaria y establecer conexiones en toda la estructura -académica y administrativa- de la HfG.

Entre sus profesores destacaron Max Bense, Abraham Moles, Gert Kalow y Gui Bonsiepe (primero como estudiante y después se integró al grupo docente).



Departamento de cinematografía. En 1956 surgieron las primeras inquietudes para incorporar a la cinematografía dentro del ámbito de estudios de la HfG, sin embargo, es hasta 1958 cuando Christian Staub, da los primeros pasos, produciendo cortos diversos. El impulso se dio cuando Alexander Kluge y Edgar Reitz establecen un convenio entre el Instituto de Diseño Cinemtográfico y la Hfg de manera que, si bien ese instituto era legalmente independiente de la HfG, desarrollaba sus actividades dentro de Ulm. Su orientacion era clara: el cine no debería servir tan solo para entretener sino, sobre todo, para informar. Aunada a esta postura, también se enfatizó la necesidad de que la producción fuera independiente de la industria cinematográfica, estimulando el carácter de productor-diseñador, para así poder controlar todo el proceso desde la creación, hasta la producción y eventualmente la distribución de películas. Esta idea de que el diseñador pudiera controlar la totalidad de la cadena fue importante también para otros departamentos de la HfG. En estos cursos se matriculó un total de 23 estudiantes. La formación se centraba en aspectos técnicos, enfatizando la exploración de la integración de otros medios, la relación del cine con otros campos, la crítica de los procesos de las industrias culturales y la realización técnica.



Diseño:Michael Klar

El año escolar se dividía en cuatro períodos, siendo una característica especial que, durante el cuarto período anual, no se impartían clases y los estudiantes se dedicaban por completo al desarrollo de proyectos o estancias en la industria. El horario se dividía entre trabajo práctico en los talleres, donde la intención era alcanzar la perfección en la manufactura de modelos y pocas veces se aspiraba a realizar prototipos en sentido estricto, pues se esperaba que estos fueran realizados en los talleres de las industrias y las tardes y algunas noches se reservaban para clases en el sentido tradicional. Por otro lado la asistencia a clases y conferencias era obligatoria y se llevaba un estricto control sobre este aspecto.

Para ingresar a la escuela era requisito poseer un título universitario en algún área afín a los objetivos de la HfG, o bien demostrar un sólido conocimiento y experiencia en algún oficio específico. El examen consistía en un largo cuestionario que, más que conocimientos específicos, buscaba evidenciar actitudes hacia la política, la cultura, el arte, la industria y objetivos personales. El interés estaba en detectar personas que tuvieran actitudes afines a los enfoques y aspiraciones sociales, políticas y proyectuales de la HfG.

> Recuerdo el inusual cuestionario que venía con el formato para aplicar. Preguntaba qué habías hecho antes, por qué deseábamos estudiar en la HfG y cómo definíamos nuestras aspiraciones. Sin embargo, lo más extraordinario es que preguntaba sobre qué periódicos leías, qué figuras públicas considerabas importantes, las películas que nos gustaban, nuestra opinión sobre imágenes de ejemplos de arte, arquitectura y diseño y cuáles pensábamos que eran las causas de las formas fascistas de gobierno.[435]

Los estudiantes que eran aceptados podían cursar un primer año, al final del cual, el profesor que encabezaba el Departamento decidía sobre la permanencia del estudiante por los tres años restantes. Algunos eran rechazados al final del primer año.

El Modelo Ulm

Al enfatizarse el distanciamiento de los postulados que enfatizaban la relación entre el diseño y el arte favoreciendo un enfoque más racional, Maldonado formuló la idea de la "unión entre praxis y teoría", que se convertiría en el eje rector del Modelo Ulm. En forma paralela a la definición de los objetivos de cada uno de sus departamentos, la HfG buscó el establecimiento de vínculos con distintas empresas. En opinión de Aicher, la actividad universitaria se concentraba en la docencia y la investigación pero debería fomentarse una tercera esfera de acción: desarrollo.

En la visión de Aicher el desarrollo debería ocuparse de la generación de modelos y prototipos listos para ser usados en la industria y distintas empresas, de manera tal que pudiera establecerse una especia de circuito de control, en el que las abstracciones de la teoría y la docencia pudieran ser probadas y evaluadas, para así retroalimentar a la docencia y la investigación, las que producirían nuevos modelos, corregidos y enriquecidos por la reflexión académica. Aicher llamó a este sistema Modelo Ulm y los estudiantes del último año deberían estar involucrados en la producción de estos modelos y prototipos.

---

[435] Krippendorff, Klaus. Designing in Ulm and off Ulm. En Karl Achim (ed) *HfG Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung*. Rückblicke. Dortmund. 2008, p. 55.

Además de los aspectos didácticos del Modelo Ulm, se proponía que se convirtiera en una manera de superar la postura de jerarquías habitual en las empresas, que dejan al diseñador aislado en un "departamento de diseño", subordinado a otros y alejados del proceso de toma de decisiones. En la visión de Aicher, de esta manera el diseñador no se limitaría a recibir "encargos" o problemas ya establecidos, sino que debería involucrarse desde el análisis previo al diseño, basado en un trabajo de equipo horizontal para participar, junto con otros profesionistas, en el desarrollo de conceptos y prototipos factibles de ser producidos. En palabras de Aicher:

> [el diseñador] dejará de ser un artista superior, para ser un participante en circunstancias de igualdad en el proceso de la toma de decisiones de la producción industrial.[436]

El Modelo Ulm empezó a funcionar hacia el final del primer año de establecerse en su campus definitivo. Como cabezas de este esfuerzo se nombró a Hans Gugelot en Diseño de Producto, Max Bill en Arquitectura y el propio Aicher en Comunicación Visual, sin emabrgo, todos los docentes podían proponer un grupo de desarrollo, que era identificado por una letra y un número. Así el grupo de Aicher, por ejemplo, era el E5.

[436] Spitz, René. *HfG Ulm. Concise history of the Ulm School of Design*. Lars Müller Publishers. Düsseldorf. 2015. p. 70.



Otl Aicher. Diseño para Lufthansa



Hans Gugelot. Proyector de diapositivas para Kodak.

Este Modelo pronto ofreció resultados destacados, como el diseño de la imagen corporativa de la línea aérea Lufthansa, o los trabajos de Gugelot para Kodak y Braun AG[437]. En el caso de Arquitectura, por la dificultad particular de sus proyectos e implementación, se hicieron algunos proyectos que no pudieron ser construidos pues, en ese momento, surgió la ruptura con Max Bill.

[437] A este esfuerzo se unió posteriormente Dieter Rams, que era empleado de Braun.

Para el trabajo de su grupo de desarrollo, Bill consideró necesario tener un espacio propio y un tanto aislado del resto de las áreas de trabajo. Muchos estudiantes y profesores, entre los que destacaban Aicher, Tomás Maldonado y Friederich Vordemberge-Gildewart, consideraron que esta actitud era contraria al espíritu de la HfG. Esto se sumaba a la actividad de Bill que, como rector de la escuela, centralizaba las actividades de representación, además de supervisar el curso básico, encabezar el Departamento de Arquitectura y el grupo de Desarrollo en arquitectura, todo esto aunado a constantes viajes a Zurich para supervisar su propia oficina de diseño. Esta actitud individualista fue fuertemente criticada, al considerarse que a Bill no le gustaba trabajar en equipo. En consecuencia, se pidió su renuncia a la rectoría en marzo de 1956, pero continuó con sus funciones docentes al frente del Departamento de Arquitectura.

Para encabezar la rectoría de la HfG, se consideró que lo más apropiado era un equema de co-rectorías. Así se establece el primer grupo de co-rectores formado por Max Bill, Otl Aicher, Hans Gugelot, Tomás Maldonado y Friederich Vordemberge-Gildewart.

El esquema de co-rectores fue distintivo de la HfG, que con frecuencia designaba a distintos profesores para ocupar un lugar en la toma de decisiones. Si bien esto estimulaba el surgimiento de nuevos enfoques, también es cierto que, en ocasiones, mostraba las luchas internas entre distintos grupos de profesores, cada cual con sus propias visiones. Por otro lado, hacia el exterior, esta sucesiva designación de personas a cargo de la dirección de la escuela, fomentaba las críticas que argumentaban que no había una dirección clara en la conducción de la escuela. Desde el primer año de actividades, el parlamento propuso reducir el subsidio que se otorgaba a la HfG, argumentando que había rumores de inclinación hacia la izquierda del espectro político[438]. En esa ocasión se reunió un grupo de personalidades de la industria, el comercio, la academia y los medios, que firmaron

[438] En realidad, se trató de una denuncia anónima sobre posibles ligas de Inge Scholl con grupos pro-soviéticos.

una petición para mantener el subsidio económico a la HfG, sin embargo, este tipo de presiones fueron constantes y eventualmente desembocaron en el cierre de la escuela en 1968.

Bill dejó la HfG definitivamente en 1957, en medio de una gran división entre quienes le apoyaban y aquellos que consideraban que su postura, tanto en lo personal como en lo académico, al enfatizar la faceta artística del diseño y la intención de desarrollarse sobre las bases de la Bauhaus, no estaban en sintonía con el cambio que una nueva realidad demandaba. No solo al interior de la HfG se dio el debate sobre Bill. En los medios se analizó el significado de su partida, algunos de estos analistas subrayaban que su salida significaba una profunda crisis, además de una traición al espíritu que dio origen a la HfG, mientras que otros, si bien tímidamente, consideraban que era una oportunidad para ver al futuro, rompiendo con lazos del pasado.

El acercamiento a la ciencia

La salida definitiva de Bill en 1957 marcó el inicio de un nuevo enfoque en la HfG. Esta orientación queda establecida en el discurso con el que Maldonado inaugura los cursos de ese mismo año:

> Aceptamos solamente la actitud progresista y anti-convencional, el deseo de contribuir a la sociedad en su propia situación histórica. En este sentido y solo en este sentido, estamos continuando la labor de la Bauhaus[439].

En la misma intervención se anuncia que la escuela prestará más atención a las asignaturas teóricas. Además se transforma radicalmente el curso básico y, a partir de ese momento, las asignaturas consistirían en trabajos estructurados y supervisados por profesores de los distintos departamentos, para así explorar la dimensión racional subyacente a todos los problemas de diseño y conocer las diferencias propias de cada campo. Un factor que sostuvo esta visión fue la

[439] Citado en Fernández, A. et al. De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm. En *RITA. Textos de Investigación*. No. 4 octubre 2015, p. 113.

relación entre arte y diseño que la Bauhaus -y por tanto Max Bill- consideraba como fundamental, mientras que ahora la HfG propugnaba por su separación. En palabras de Maldonado:

> El factor estético constituye un factor, entre otros, con los que el diseñador puede operar, pero ni es el principal ni el predominante. Los factores productivo, constructivo, económico -tal vez, también, el factor simbólico- también existen. El diseño industrial no es un arte ni el diseñador es necesariamente un artista.[440]

Es de resaltar que este grupo de profesores reconocía la influencia del período en el que Hannes Meyer fue director de la Bauhaus, por lo que su postura era contraria, principalmente, a los postulados enunciados por Gropius[441]. Los aspectos que más les atraían de los postulados de Meyer eran el enfoque hacia las ciencias en el diseño y el énfasis en el trabajo colaborativo.

En este marco, que Maldonado llamaba "operacionalismo científico", se impulsa el estudio de la geometría como hilo conductor racional en la aplicación de principios científicos al problema de la configuración.

Maldonado consideró que los aspectos centrales en la formación de la profesión de diseñador deberían ser:

- Introducir a los alumnos al hábito de práctica y análisis
- Introducción a la práctica y análisis de los medios visuales
- Introducción a la práctica y análisis de los problemas culturales de nuestro tiempo
- Promoción de la conciencia de la responsabilidad social de los configuradores de formas
- Promover la liberación de la liberación de los prejuicios y deformaciones psicológicas en la capacitación inicial
- Seleccionar los estudiantes más capaces[442]

---

[440] Citado en Leopold, Cornelie. Precise experiments: relations between Mathematics, Philosophy and Design at Ulm School of Design. *Nexus Netw*. Vol. 15, No. 2, 2013, p. 363.

[441] Maldonado, Tomás. New Developments in Industry and the Training of the Designer. En *ulm* 2 1958, p.38.

[442] Holt, Matthew. Is the Bauhaus relevant today? Design Theory and Pedagogy at the Hochschule für Gestaltung, Ulm (1953-1968). En http://www.ikeaxuts.org/Holt.pdf. Consultada en marzo 2020, p. 5.

Para sustentar esta nueva orientación se contratan nuevos profesores, entre los que destaca Horst Rittel. En el informe de 1958, Maldonado anuncia que el nuevo tipo de configurador de formas (*Formgeber*, en alemán) que busca formar la HfG, deberá distinguirse por su capacidad para plantear y analizar problemas con la ayuda de diversas metodologías. Como ejemplo de esto, menciona el modelo *Mathematical Operations Analysis* (MOA, por sus siglas en inglés), desarrollado en los EUA para el análisis de operaciones. En concordancia con esta postura, también anuncia la inclusión de la asignatura Teoría de la Ciencia, común a todos los departamentos, para dar mayor impulso a una visión del mundo sustentada en principios científicos y por tanto objetivos,

Dentro de esta orientación, Horst Rittel fue encargado de estructurar y supervisar estas nuevas asignaturas teóricas, por lo que, paulatinamente, su figura fue adquiriendo mayor peso, tanto en el aspecto didáctico, como en el que se refiere a la orientación general de la escuela. Su intervención fue decisiva en la reformulación del curso básico, al grado de proponer puntos de partida distintos a los que Maldonado sostenía. Así, en 1959, Maldonado se retira del curso básico que, con el apoyo del profesorado, permanece bajo la conducción de Rittel.

Bajo la influencia de Rittel, el curso básico deja de ser un conjunto de conocimientos generales que buscaba dar una base común en aspectos formales, para transformarse en un espacio de reflexión y análisis racional sobre lo común y lo diverso de cada uno de los campos profesionales del diseño.

En este sentido, Rittel enunció lo que consideraba “hipótesis de trabajo”:

1. Existe un conocimeinto básico que es común a los diseñadores de cualquier tipo.
2. Actualmente, la formación de genios universales es inimaginable, por lo tanto, los diferentes tipos de diseñadores deben adquirir habilidades y conocimientos específicos en ciertos dominios.
3. La habilidad para comunicar y presentar nuestras ideas, es algo que se debe enseñar.
4. Los métodos de trabajo y de la organización del trabajo, también deben ser sujetos de enseñanza.

5. La competencia de los diseñadores para elaborar juicios puede ser enriquecida y se puede hacer más explícita.
6. De manera similar la habilidad para tomar decisiones, especialmente el valor para comprometerse con un plan, debe ser ejercitada y practicada.
7. Por último, pero de no menor importancia, la capacidad de imaginar de los diseñadores puede ser estimulada y entrenada.[443]

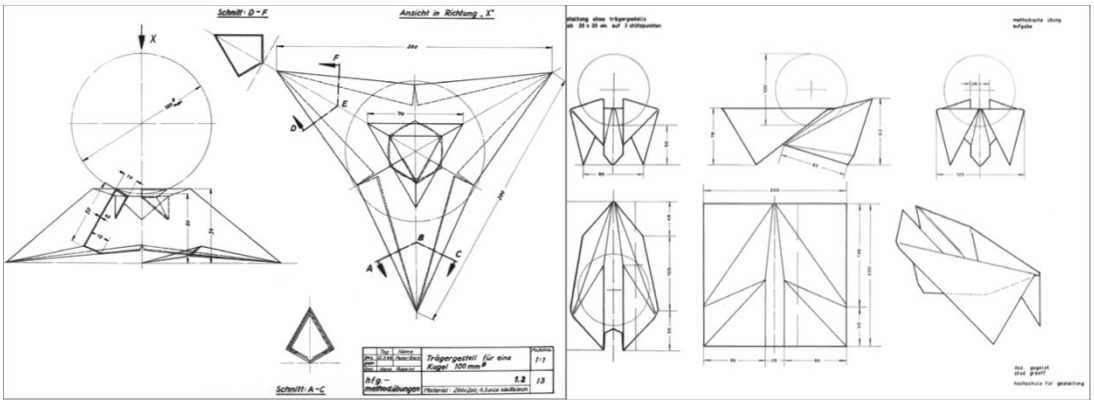
Las asignaturas científicas compartían un objetivo común: ofrecer herramientas para controlar el proceso proyectual, actividad que Rittel definió como Acción Planificadora. A partir de ese momento, estas asignaturas que, en la visión de Maldonado, eran tan solo un apoyo a sus cursos de gramática visual basada en la geometría, se convierten en el eje metodológico que daba sustento a la propedéutica de los proyectos. Los trabajos propuestos por Maldonado no buscaban una aplicación directa en el diseño, más bien aspiraban a resaltar el aspecto racional y metodológico subyacente a las formas. Ejemplo de esta postura es uno de los ejercicios de color en el curso básico, en el que Rittel y Vordemberge-Gildewart proponían la generación de una escala de grises, graduada con base en progresiones matemáticas para así formular celdas dentro de una retícula en dos distribuciuones paraleas, una aleatoria y la otra sistemática[444].

En ese momento se consideró que los ejes fundamentales del curso básico deberían ser historia cultural, investigación de operaciones y epistemología de la ciencia, como conceptos generales de los que se desprenderían los contenidos específicos.

De la misma manera, se propuso una serie de llamadas “tareas metodológicas” que constaban de 16 proyectos breves, dirigidos por profesores de los distintos departamentos, en los que se pedía a los alumnos registrar con base en diagramas (para incentivar la capacidad de análisis y síntesis) las fases de los distintos procesos involucrados en la búsqueda de soluciones, usualmente resultado de un

[443] Citado en: Ptrotzen, J. y Harris, D. *The Universe of Design. Horst Rittel’s Theories of Desuign and Planning*. Routledge. Londres. 2010, p. 8.
[444] Fernández, A. et al. De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm. En *RITA. Textos de Investigación*. No. 4 octubre 2015, p. 114.

intenso análisis de la geometría y planteados de manera tal que aspectos como la relación con el ser humano o la estética quedaban relegados a un segundo plano, para así enfatizar el carácter racional de la solución. Ejemplo de esta postura es la tarea metodológica planteada por Hans Gugelot: Diseñar con una lámina de metal de 20 cm por lado y espesor de 3 mm, un elemento que pueda soportar una esfera de 10 cm de diámetro. En la siguiente figura se ilustran dos ejemplos de solución a este planteamiento.



Ejemplos de solución a la tarea metodológica planteada por Gugelot.

La orientación hacia las ciencias encontró en Max Bense -quien en palabras de Klaus Krippendorf era la columna vertebral intelectual de la escuela en ese momento- una continuidad y complemento a las propuestas de Rittel. La participación de Bense en conferencias, que eran obligatorias para todos los alumnos en temas como morfología y metodología, se complementaban con sus clases sobre filosofía de la ciencia, a las que asistían muchos alumnos de otros departamentos. Bense presentó su renuncia a la HfG en solidaridad con la salida de su amigo Max Bill, no tanto por un desacuerdo sobre el enfoque académico que Maldonado encabezaba. Bense regresó a la HfG en1966.

Derivado de estas posturas, se alimentó el esfuerzo por estructurar un método proyectual, en concordancia con esfuerzos similares que se daban con bastabte ímpetu en Inglaterra, con personalidades como Bruce Archer, Christopher Jones y eventualmente Christopher Alexander.

> Tanto el hecho como la ficción que rodea a la HfG coinciden en un punto: el énfasis en la metodología del diseño, es decir, el interés en una relación entre la ciencia y el diseño[445]

Los esfuerzos de Maldonado y Bense encontraron eco en Hans Gugelot quien formuló los principios de un método proyectual, llevando así algunos principios a una secuencia de fases. Con este método, se completó el llamado Modelo Ulm. Gugelot experimentó con su propuesta principalmente en su trabajo con la empresa Braun AG, dando por resultado diseños novedosos que marcaron una nueva manera de entender el diseño.

Uno de los ejemplos más conocido es el modelo SK4, diseñado en 1956, que muestra un alejamiento radical sobre la concepción que entonces se tenía sobre los tocadiscos y radios, considerados como piezas de mobiliario que cubrían o ocultaban un cierto mecanismo. Gugelot enfatizó el carácter funcional del aparato y lo convirtió en un ejemplo de funcionalismo-racionalismo, atendiendo a principios compositivos derivados de la Gestalt y en búsqueda de una solución económica y de fácil producción. Este diseño sorprendió a muchos, que incluso lo llamaron “el ataúd de Blancanieves” por la austeridad de su concepción formal. Para Gugelot, estos diseños eran en realidad experimentos prácticos en la aplicación de principios científicos generales, sintetizados en su propuesta de método proyectual.

---

[445] Citado en Herrera, Miguel. *Diseño: entre el diseño científico y las ciencias de lo artificial*. http://nosolousabilidad.com/articulos/diseno_cientifico.htm



Diseño SK4. Hans Gugelot con colaboración de Dieter Rams para Braun AG.

La propuesta de Gugelot, por tanto, recogía postulados enunciados, particularmente, por Maldonado y Bense. En sus inicios, dicho método partía del análisis crítico de productos existentes, con base en los postulados de complejidad estructural y complejidad funcional propuestos por Bense y retomados posteriormente por Abraham Moles. Es importante mencionar que Bense, Moles y Maldonado, conocían los trabajos desarrollados por Charles Morris en la *New Bauhaus* de Chicago[446] (quien entendía a la semiótica como una ciencia que ayudaba a comprender el comportamiento de las personas). La influencia de estos postulados derivados del análisis semiótico en la configuración formal fue determinante para cimentar su estudio en la HfG[447].

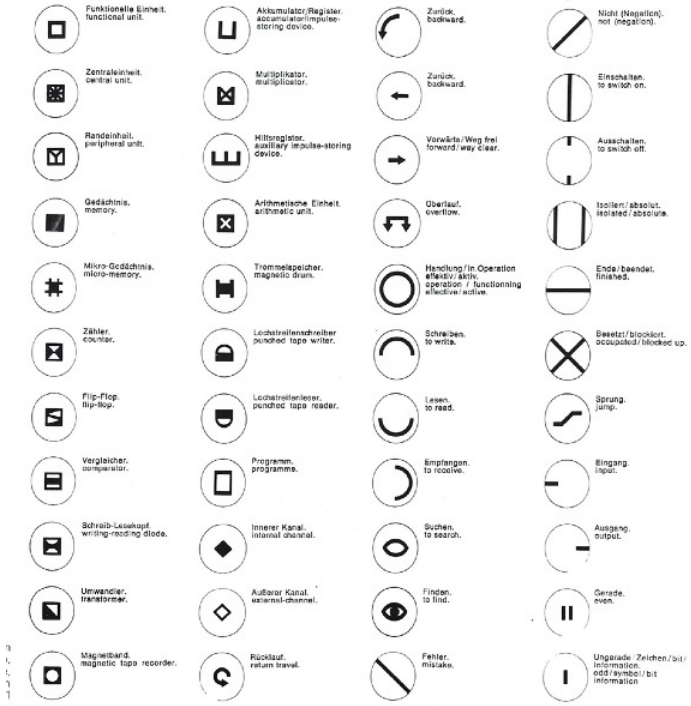
> No ocupamos paisajes y jardines, ni casas en la suave ladera de una colina o en un iluminado terreno; ocupamos una red de funciones y relaciones, visibles e invisibles, estructuras y agregados de metal y rocas artificiales, a las que hemos llamado pueblos, ciudades, países y continentes.[448]

Las ideas de Bense, a su vez, se apoyaban en el trabajo de Norbert Wiener, en especial su libro *Cibernética*, incluso, Bense le invitó a impartir una serie de

[446] Fundada por Lazlo Moholy-Nagy en 1937.
[447] Betts, Paul. Semiotics and Society: The Ulm Hochschule fur Gestaltung in retrospect. En *Design Issues*. Vol. 14, No. 2 1998, pp. 67-82
[448] Max Bense, citado en Leopold, Cornelie. Precise experiments: relations between Mathematics, Philosophy and Design at Ulm School of Design. *Nexus Netw*. Vol. 15, No. 2, 2013, p. 377.

conferencias tanto en la Universidad de Stuttgart, como en la HfG. En el campo de la cibernética, Bense se sentía atraído por la combinación del pensamiento matemático estructural y los procesos de control y manejo y, por lo tanto, de los procedimientos técnicos.

Fue en el Departamento de Comunicación Visual donde los cursos de semiótica encontraron mayor resonancia. Uno de los ejemplos más conocidos sobre la aplicación al diseño de la comunicación visual de principios derivados de la semiótica, es el diseño de un sistema de signos desarrollado por Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe para la empresa italiana Olivetti.



Alfabeto de signos ELEA 9003 para Olivetti. Diseño de Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe. 1962.

El lugar de Max Bense fue ocupado por Abraham Moles en 1961, quien en una entrevista comentó:

> La HfG en Ulm me ha dado la oportunidad de dar un paso adelante en la aplicación de la teoría de la información y de la comunicación hacia la teoría de

> la percepción como una condición necesaria para la deliberada configuración del ambiente; para el diseño.[449]

Por tanto, el espíritu científico fue reforzado por Moles, tomando como puntos de partida la semiótica y la cibernética.

> Para aprehender al mundo, debemos capturarlo. Para capturarlo, primero tenemos que estructurarlo. No hay estructuras en sí mismas, sino tan solo estructuras percibidas. La ciencia, como la manera esencial para entender el mundo, nos ofrece, al mismo tiempo, medidas y formas para estructurarlo.[450]

Estas ideas fundamentales fueron llevadas por Maldonado y Bonsiepe a la configuración formal quienes consideraban que los conocimientos fundamentales se centraban en los siguientes elementos[451]:

Combinatoria. Para sistemas de construcción y problemas de coordinación dimensional.

Teoría de conjuntos. Para la elaboración de patrones y retículas.

Teoría de las curvas. Para el tratamiento matemático de transiciones y transformaciones.

Geometría poliédrica. Para la construcción de sólidos regulares e irregulares.

Topología.

La topología, en particular, permitía acercarse a los problemas de diseño desde una perspectiva diferente en la que no solo se contemplan dimensiones, formas y posiciones relativas, sino también continuidad, vecindad y orden. Si bien se le daba una gran importancia al estudio de la topología, en la práctica se vio que su

---

[449] Krampen, Martin. *Observation and formulation. Foundation course with excercises, based on a script by Josef Albers*. Ostfildern-Ruit. Munich. 2009, p.91.

[450] Moles, Abraham. Produkte. Ihre funktionelle und strukturelle komplexität. En ulm 6. http://ulmertexte.kisd.de/fileadmin/pdf/Prod_Komplexitaet_BE_scr.pdf. Accesada en Enero 2020.

[451] Maldonado, Tomás y Bonsiepe, Gui. Wissenchaft und Gestaltung. En . http://ulmertexte.kisd.de/fileadmin/pdf/WissUndGest_CB_prt.pdf. Accesada en Enero 2020.

aplicación al diseño de productos o la comunicación visual era totalmente tangencial, por lo que su estudio se concentró en problemas de arquitectura.

Con base en estos puntos esenciales, se procedía a la generación de diagramas que, además de sintetizar, eran usados de manera similar a los diagramas de bloque usados en los trabajos de programación para computación.

El acercamiento a principios científicos generó una manera novedosa de entender y enfrentarse a los problemas de diseño.

> En oposición al lema "la forma sigue a la función", Zeischegg, vio a la función tan solo como la condición básica para el desarrollo de una forma. Sus estudios en morfología le llevaron a la conclusión de que tiene que haber una forma antes que una función, porque la función es vista, a su vez, como dependiente de otra forma.[452]

De esta manera se fue generando una postura racional-funcionalista que caracterizó buena parte del trabajo desarrollado en la HfG y que, sin duda, constituye uno de los aspectos por lo que es reconocida y que ha producido más impacto en la formación de múltiples escuelas de diseño en el mundo, más aún, la postura racional-funcionalista, en buena medida identifica al Movimiento Moderno en el Diseño.

¿Alejamiento del usuario?

Marcela Quijano, quien se ocupó del Archivo Ulm, considera que:

> La HfG Ulm contribuyó fundamentalmente en la consolidación de una metodología que ha tenido un efecto perdurable en la formación de diseñadores en todo el mundo.[453]

Sin duda, esta afirmación puede validarse al observar el impacto que las posturas metodológicas de la HfG han tenido en la estructura curricular de muchas escuelas de diseño, especialmente en Latinoamérica. Si bien, en muchas ocasiones, el modelo original ha sufrido cambios, actualizaciones y -dirán algunos-

[452] Leopold, Cornelie. Precise experiments: relations between Mathematics, Philosophy and Design at Ulm School of Design. *Nexus Netw*. Vol. 15, No. 2, 2013, p. 373.
[453] Quijano, Marcela, et al. ¿Será el camino la meta? En *Modelos de Ulm*. HfG Archiv. Ulm. 2003, p. 10.

deformaciones, las propuestas de Ulm continúan presentes en mayor o menor medida, sin embargo, esta inclinación hacia el uso de principios científicos tiene otra cara: el usuario. Por tanto, cabe preguntarse ¿cuál era el enfoque de la HfG sobre la relación de lo diseñado con el usuario?

En la literatura generada, tanto por profesores como estudiantes de la HfG, es clara la ausencia sobre reflexiones acerca de los usuarios que no pudieran ser cuantificables. De aquí, por un lado, la importancia de la ergonomía, pero, más allá de esta dimensión, el usuario era contemplado desde marcos muy generales como los que ofrece la filosofía. Es notorio el alejamiento de la HfG sobre estudios, por ejemplo, de mercadotecnia, que era vista como una herramienta que las empresas utilizaban para manipular a la sociedad y así acrecentar sus ganancias.

> Cuando se argumentaba sobre "el usuario", el usuario era, sobre todo, nuestra propia abstracción, como si ignoráramos su diversidad, convencidos de que los usuarios aprenderían a utilizar la función que teníamos en mente.[454]

Aunado a lo anterior, la HfG rechazaba la idea de "cultura popular" y por tanto estos aspectos se consideraban como indeseables desde el riguroso punto de vista de la validación metodológica. El mismo Maldonado, en una revisión crítica de los logros alcanzados en la HfG, considera que:

> […] permanecimos prisioneros de las generalidades teóricas de una manera de "resolver problemas" que no era más que un cartesiano "discurso sobre el método" […] y éramos apenas conscientes que esto podría tener un aspecto negativo en la "metodolatría".[455]

La misma idea de "metodolatría" es significativa, pues sintetiza el espíritu prevaleciente en la HfG y que ahora, con la perspectiva que el tiempo ofrece, puede parecer evidente. En su momento no lo era.

A los esfuerzos de los profesores de la escuela, se sumaban los aportes que los profesores invitados hacían, sin duda, muchos de ellos influyeron y enriquecieron los trabajos que en la escuela se realizaban.

---

[454] Krippendorff, Klaus. Designing in Ulm and off Ulm. En Karl Achim (ed) *HfG Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung*. Rückblicke. Dortmund. 2008, p. 61-62.

[455] Maldonado, Tomás. Looking back at Ulm. En Lindinger, H. Ulm Design. The Morality of Objects. MIT Press. Massachusets. 1991.

> [Bruce Archer] trajo un método proyectual, no solo en términos generales, enfatizando que los usuarios directos no eran los únicos a considerar, pues había siempre otras personas con opiniones y sobre todo, poder de decisión. Archer no era un sociólogo, pero su postura reconocía el rol social de los productos.[456]

Archer fue uno de los profesores invitados que tuvo mayor impacto en el desarrollo del acercamiento metodológico de la HfG, si bien, desde su propio espacio en el Royal College of Art de Londres, desarrolló posturas particulares que complementan la perspectiva de Ulm, sin embargo, es necesario mencionar que, durante el llamado Movimiento de los Métodos, en la década de 1960 en Inglaterra, no se disponía de la solidez del marco intelectual que personalidades como Bense y Moles aportaron en Ulm.

En cualquiera de los casos mencionados, hoy es claro que en las propuestas científicas y metodológicas surgidas en ese momento, faltaba una visión más humanística. Esto se refleja en una aguda observación sobre la fotografía de los objetos diseñados en la HfG en la que Krippendorff señala:

> Los artefactos diseñados en Ulm eran, típicamente, grises, fotografiados en blanco y negro, la mayoría en espacios blancos o neutrales, "limpios", "racionales", enfatizando su geometría abstracta por medio de vistas frontales, laterales y superiores, sin perspectiva y "objetivos", esto es, sin sombras y sin contexto.[457]

Por tanto, aunado a una cierta "metodolatría", es posible pensar que en la HfG existía una veneración por *la* forma, en estado puro e ideal, desligada de aspectos que no fueran los relacionados con la generación científica de una forma, apta para ser producida con la tecnología disponible, y -de ser posible- económica.

Sin embargo, a pesar de estos aspectos, es innegable que el impulso que la HfG dio a la consolidación del diseño fue determinante y, en buena medida, definió al diseño de la segunda mitad del siglo XX.

Otro aspecto que merece ser resaltado es la ausencia de estudios sobre gestión o administración, pues tanto docentes como alumnos, los consideraban como

---

[456] Krippendorff, Klaus. Designing in Ulm and off Ulm. En Karl Achim (ed) *HfG Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung*. Rückblicke. Dortmund. 2008, p. 62.
[457] Krippendorff, Klaus. Designing in Ulm and off Ulm. En Karl Achim (ed) *HfG Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung*. Rückblicke. Dortmund. 2008, p. 61.

conocimientos encaminados a la manipulación para incentivar un consumo irracional. Con esta actitud se refuerza, por un lado, el alejamiento al estudio de las demandas del mercado y, por otro, la preminencia del conocimiento científico -objetivo- en tanto que guía para el desarrollo de proyectos y en la toma de decisiones.

Por otro lado, es necesario señalar que, en múltiples casos, otras escuelas de diseño, al asumir como punto de partida las perspectivas enunciadas en la HfG, tan solo tomaron aspectos como el proceso de diseño y algunos elementos del currículo de asignaturas ofrecidas en la HfG. Resulta imposible reproducir el contexto en el que se dio esta escuela que, a su vez, animaba los debates y atraía a cierto tipo de estudiantes y a profesionistas que, con sus conferencias estimulaban la reflexión. Por tanto, resulta interesante atisbar esta atmósfera, tan particular de la HfG.

Vida en la HfG

El edificio de la HfG se encontraba en Kuhnberg a las afueras de la ciudad de Ulm, por lo que los estudiantes preferían pasar el día completo dentro de la escuela, en no pocas ocasiones, hasta la 10 de la noche. Algunos de ellos vivían en los edificios de la escuela, mientras que aquellos que vivían en la ciudad, preferían pasar el día en los talleres o en las mesas de dibujo de la escuela. Esta situación estimulaba el intercambio constante entre los estudiantes, que disfrutaban compartir las pocas horas de descanso durante el día. La convivencia reforzaba la identificación con el espíritu de la HfG.

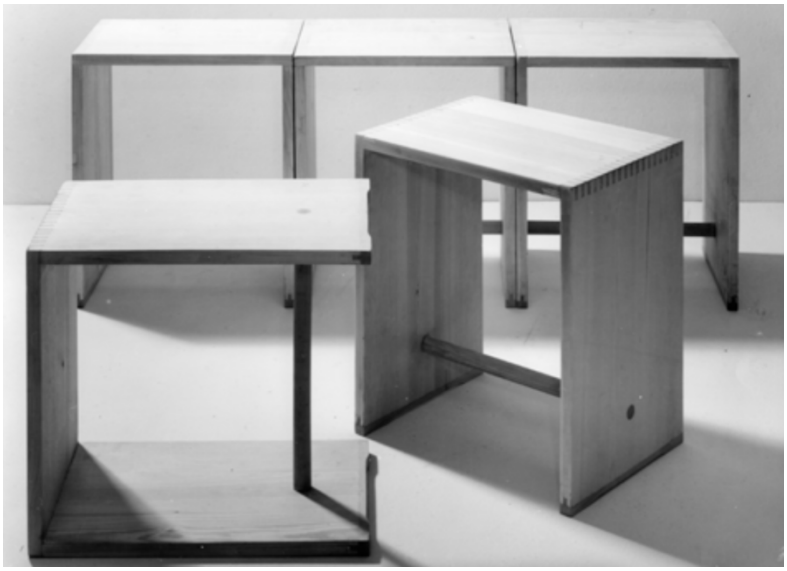
Los estudiantes tenían conciencia de pertenecer a un grupo selecto, lo que se reflejaba en el uso de términos, muchos de ellos derivados de estudios sobre sociología o semiótica, que solo los iniciados comprendían *“El uso del lenguaje*

funcionalista distinguía a la HfG de las academias de arte, del estilismo americano y del craso comercialismo."[458]

Todo esto se manifestaba de diversas formas que, en buena medida, reflejaban los cambios que los estudiantes tenían y manifestaban de distintas maneras.

> Algunas personas expresban su cambio de identidad al cambiar su nombres: Otto se convirtió en Otl, Guido se llamaba a sí mismo Gui y Adolf utlizó la abreviatura de Dolf […] La música era aceptable solo si tenía la claridad matemática de J. S. Bach o la sincopada lucidez del Cuarteto Moderno de Jazz [más tarde] empezamos a escuchar a Bob Dylan, los Beach Boys o los Kinks.[459]

También la apariencia los distinguía: muchos visitantes comentaban que nunca se habían encontrado con un grupo de estudiantes que tuviera una imagen tan homogénea, con pelo corto, ropa sencilla, preferentemente gris, blanca o negra y, por supuesto, sobre todo al inicio de la HfG, todos con el "banco Bill", que utilizaban no solo para asistir a clases, también para cargar libros, o simplemente para recargarse en ellos mientras debatían algún tema en los jardines. Este banco se convirtió en un símbolo de identidad.



Banco Ulm. Diseño de Max Bill

[458] Krippendorff, Klaus. Designing in Ulm and off Ulm. En Karl Achim (ed) *HfG Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung*. Rückblicke. Dortmund. 2008, p. 60.
[459] Heiner, Jacob. HFG Ulm: A personal view of an experiment in Democracy and Design Education. En *Journal of Design History*. Vol 1, Nos 3-4. 1988, p. 226.

El uso de códigos que identificaban la pertenencia a este selecto grupo era, en muchas ocasiones, el reflejo de actitudes políticas que eventualmente se manifestaban como posturas estéticas. Un ejemplo es el uso de letras minúsculas en prácticamente todas las comunicaciones por escrito y en los diseños de Comunicación Visual. Es interesante recordar que ya en 1925, Herbert Bayer, en la Bauhaus se preguntaba

> ¿Por qué debemos tener dos alfabetos cuando uno solo logra lo mismo? ¿Por qué escribir en mayúsculas cuando no podemos hablar en mayúsculas? La vida moderna es muy rápida y excitante para perder el tiempo usando dos alfabetos. [460]

Estos criterios, de orientación funcionalista, fueron retomados por Lazlo Moholy-Nagy, quien consideraba que el uso de letras mayúsculas estaba asociado con tradiciones de poder, autoridad y tradición. De esta manera, el criterio funcional se unió al político y esta fue la postura adoptada por Jan Tschichold en Inglaterra y por Otl Aicher en la HfG, quien, de manera especial, rechazaba la utilización de tipografías ornamentadas o tradicionales pues le parecía que eran residuos de las posturas estéticas del nazismo, que había decretado el uso de tipografía de estilo gótico en sus publicaciones.



Cartel personal. Vordemberge-Gildewart. 1957

[460] Rawsthon, A. A symbol is born. En *The New York Times*. Junio 3, 2012. Nueva York, p. 4.

Así, el uso de minúsculas en palo seco (carentes de ornamento), que se concreta en el diseño de la fuente *rotis* de Otl Aicher[461], fue uno de los signos distintivos de la HfG. Es curioso señalar como, incluso en las pancartas de protesta durante la clausura de la HfG en 1968, se mantuvo esta expresión gráfica.



Manifestaciones en 1968 ante el cierre de la HfG

Otro aspecto que permite tener una idea sobre el ambiente dentro de la HfG es el que se refiere a la atención de los profesores a los alumnos.

> Los profesores de tiempo completo recibían un salario que, bajo cualquier estándar, era mínimo. Así que sus ingresos adicionales dependían de su práctica profesional. A pesar de que esto, desde un punto de vista positivo, mantenía a los profesores actualizados y en contacto con las demandas empresariales, por otro, introducía un elemento de conflicto, no siempre compatible, entre las ganancias personales y los propósitos de la escuela[462]

Esta observación es reforzada por Klaus Krippendorf:

---

[461] La que a su vez se deriva de la *Helvetica* (originalmente concebida por el suizo Max Miedinger) y la fuente *Univers* (diseñada por Adrian Frutiger, también suizo).

[462] Heiner, Jacob. HFG Ulm: A personal view of an experiment in Democracy and Design Education. En *Journal of Design History*. Vol 1, Nos 3-4. 1988, p. 222.

> […] el contacto entre estudiantes y los profesores de tiempo completo se limitaba a discusiones en grupo sobre los proyectos, mientras se daban largos períodos de trabajo sin supervisión directa […] las críticas eran devastadoras, pero nos enseñaron a justificar todo lo que diseñábamos en términos funcionalistas.[463]

Por tanto, muchas de las discusiones sobre los proyectos, sus virtudes y fallas, se daban entre los mismos estudiantes animados por un positivo espíritu crítico fomentado por el diálogo y por el enfoque interdisciplinario. "*Preferíamos permanecer en Kuhnberg con nuestras cabezas en las nubes de nuestro esotérico, bien organizado contexto*"[464]. En estas pláticas entre estudiantes se recurría continuamente a los conceptos aprendidos en las distintas asignaturas que cursaban.

Esta atmósfera de convivencia y debate de ideas encontraba en los profesores visitantes un impulso significativo. Parte importante de los cursos era la asistencia obligatoria a las conferencias que ofrecían visitantes, algunos de ellos alemanes, pero sobre todo los extranjeros ofrecían visiones novedosas que estimulaban el debate.

La lista de profesores visitantes es muy larga -por lo general había cuatro profesores invitados por un profesor de tiempo completo- y los temas abordados contemplaban aspectos políticos, sociológicos, económicos, filosóficos y, por supuesto, investigaciones, experimentos y estudios de caso de destacados diseñadores.

Otro elemento que, además de ofrecer elementos de coherencia, promovía la discusión constante, era la revista *ulm* cuya realización estaba a cargo del Departamento de Información. Esta revista servía como medio de comunicación para informar sobre las orientaciones de los planes de estudio o para que los profesores expusieran planteamientos que, en buena medida, complementaban lo que exponían en sus cursos. Cabe destacar la labor de Gui Bonsiepe quien,

---

[463] Krippendorff, Klaus. Designing in Ulm and off Ulm. En Karl Achim (ed) *HfG Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung*. Rückblicke. Dortmund. 2008, p. 60.

[464] Heiner, Jacob. HFG Ulm: A personal view of an experiment in Democracy and Design Education. En *Journal of Design History*. Vol 1, Nos 3-4. 1988, p. 226.

además de publicar varios artículos, fue encargado de dirigir la revista durante varios años.

> La revista *ulm* de la HfG Ulm -publicada en 21 ejemplares y 14 números- creó una plataforma internacional que permitió a la institución presentar los resultados de su enseñanza, sus proyectos de desarrollo y de sus investigaciones a un público profesional [...] Se procuraba reflejar la posición oficial de la institución, si bien esto podía dar la impresión de que la escuela tenía un carácter monolítico. No había "una" HfG Ulm, del mismo modo en que no había "una" Bauhaus, sino más bien variantes heterogéneas, que podían reconocerse luego de un análisis textual preciso.[465]

Por tanto, si bien se manifestaba una cierta homogeneidad en algunos aspectos, lo que colaboró a la generación de una identidad por la que es reconocida la HfG, había también manifestaciones diversas. La HfG, a lo largo de su historia, cambió sus postulados y enfatizó aspectos diversos, por lo que hay un dinamismo que es necesario reconocer.

Parte de ese dinamismo se debe a la estructura de co-rectorados que, desde un inicio, dirigió los sucesivos enfoques prevalecientes en la escuela.

Co-rectorados

Lo que en apariencia puede parecer como la plácida vida en una escuela, se veía sacudida, en no pocas ocasiones, por el continuo cambio en la conducción de la escuela. Como se mencionó líneas arriba, la rectoría en la HfG, al contrario que en la mayoría de los centros docentes, no fue considerada como un puesto a ser ocupado por una sola persona, por un determinado período. Incluso, a partir de 1956 se eligió un sistema de co-rectores, de manera que las decisiones no recayeran en una sola persona, sin embargo, siempre se consideraba que uno de los miembros de la co-rectoría tendría un voto de calidad. A continuación se presenta la lista de los rectores y co-rectores de la HfG, en la que podrá observarse que la presencia de algunos docentes como Maldonado, Aicher y Ohl fue

[465] Bonsiepe, Gui. El discurso de Ulm. En *Modelos de Ulm*. HfG Archiv. Ulm. 2003, p. 15

relativamente constante, lo que muestra la influencia que estos profesores tuvieron en el desarrollo de la HfG.

1954-1956. Max Bill.

1956-1957. Otl Aicher, Max Bill, Hans Gugelot, Tomás Maldonado, Friederich Vordemberge-Gildewart.

1958. Otl Aicher, Hans Gugelot y Tomás Maldonado

1959. Otl Aicher, Hanno Kesting y Tomás Maldonado

1960.Tomás Maldonado, Herbert Ohl y Horst Rittel.

1961. Gerd Kalow, Hans Gugelot, Horst Rittel y Friederich Vordemberge-Gildewart.

1962. Herbert Ohl y Tomás Maldonado.

1963. Otl Aicher.

1964-1965. Tomás Maldonado.

1966-1968. Herbert Ohl.

Es necesario observar que, a partir de 1963, se optó por el modelo, más tradicional, de que una sola persona ocupara el puesto de rector y que, por lo tanto, la toma de decisiones fuera más expedita y basada en un solo criterio. Esta decisión fue en realidad una condición impuesta por el gobierno estatal, con la intención de acabar lo que consideraban una situación caótica. También es una manifestación de los intentos desde el parlamento estatal de modificiar, no solo la estructura administrativa, sino la orientación en general de la escuela que era vista por algunos como un foco de comportamientos no deseados.

Hacia el final

El cierre de la HfG se da en el contexto de 1968 que, en ciudades importantes en muchos países, fue un año que significó manifestaciones estudiantiles. Si bien la HfG no tuvo participación explicita en estos acontecimientos, el clima general, en especial para los gobiernos estatales, representaba una amenaza. Dentro de este contexto, algunos aspectos particulares de la HfG motivaban desconfianza e incluso rechazo por algunos sectores de la sociedad alemana.

Un aspecto relevante fue la manera de conducir la toma de decisiones en la HfG. Uno de los aspectos en este sentido que produjo malestar en el exterior, fue la participación de los distintos sectores de la escuela en la toma de decisiones, pues las propuestas no solo surgían de los docentes, sino que también los estudiantes votaban en asambleas e incluso se llegó a considerar en ocasiones al personal administrativo lo que, para esa época, era considerado como una "manifestación no deseada". Para muchos, el hecho de que los estudiantes tuvieran voz y voto en las decisiones sobre la orientación del plan de estudios o que participaran en la solución de las múltiples cuestiones cotidianas que definían el rumbo de la escuela, era inaceptable.

Desde 1962 el gobierno estatal ya manifestaba abiertamente su preocupación ante la manera de conducir la escuela

> El gobierno estatal de Baden-Württemberg, preocupado por el modelo de co-determinación de la escuela, estableció que para continuar con los fondos de apoyo, se tenía que cumplir con varias condiciones, entre las más importantes: terminar con el voto de los estudiantes dentro del Senado Académico, abolir el triunvirato de la dirección y nombrar a una sola persona como Rector por un período suficientemente extenso.[466]

Por este motivo, en 1963 se determina que Otl Aicher ocupe el puesto de Rector de la HfG, abandonado el modelo de co-rectorados. A pesar de estas acciones, en la prensa se publicaban continuas críticas a la HfG, lo que motivó que el Senado de la escuela difundiera una carta protestando ante esta situacion.

> […] una campaña de prensa se ha instalado contra la institucion, que ha tenido y todavía presenta las siguientes consecuencias: 1. Una reducción del presupuesto y consecuentemente una reducción en el espectro para el desarrollo de la HfG. 2. Una devaluación del diploma y del reconocimiento social […] 3. Una reducción de los fondos para becas 4. Daño a la reputación de la HfG en la industria y los negocios 5. Un debilitamiento del enfoque total hacia el diseño promovido por la HfG […] estamos firmemente convencidos de que el significado de esto continuará creciendo en los años futuros.[467]

---

[466] Heiner, Jacob. HFG Ulm: A personal view of an experiment in Democracy and Design Education. En *Journal of Design History*. Vol 1, Nos 3-4. 1988, p. 222.

[467] Lindinger, Herbert. *Ulm Design. The Morality of Objects.* MIT Press. Massachusets. 1991, p. 25.

A las críticas se sumaban aspectos como el ya mencionado de los sucesivos co-rectorados, a lo que se agregaba un cierto malestar por el alto porcentaje de estudiantes extranjeros.

> Otro miembro de la Asamblea, preguntado sobre por qué la escuela tenía un porcentaje tan alto de alumnos extranjeros, concluyó que sus respectivos gobiernos deberían pagar por su educación, no el gobierno estatal[468]

Por tanto, la presión externa aumentaba constantemente, generando un ambiente de intranquilidad al interior de la HfG. A pesar de esta situación, la escuela continuaba difundiendo sus ideas y resultados por medio de exposiciones en distintos países europeos, al tiempo que los proyectos de sus alumnos ganaban premios, como el otorgado en 1965 por la Federación Alemana de Industrias (primero y segundo lugar) por el diseño de un tablero de instrumentos para automóviles.

La atmósfera de intranquilidad aumentó debido a la paulatina salida de algunos de los profesores más destacados: Rittel en 1963, el fallecimiento de Voldemberge-Gildewart en 1962 y el de Gugelot en 1965, Bense, después de intermitentes estadías en la HfG renuncia definitivamente en 1966 y Moles en 1967, en este año también Aicher presenta su renuncia y finalmente Maldonado, también en 1967, renuncia a la HfG.

Es claro que la presión externa se debía sobre todo a posturas de índole política que, si bien se reflejaban en la estructura y manera de conducir la escuela, no siempre se explicitaban. Algunas críticas señalaban una orientación hacia el pensamiento socialista, sin embargo, la postura de algunos profesores y alumnos era más bien en contra del capitalismo, pero no necesariamente en favor del socialismo a la manera soviética. Como en cualquier comunidad diversa, entre los estudiantes había quienes se manifestaban en contra de la política de los Estados Unidos y la guerra en Vietnam y eran estas manifestaciones, algunas consideradas como "extremas" las que incentivaban las críticas. En palabras de Maldonado: *"La*

[468] Heiner, Jacob. HFG Ulm: A personal view of an experiment in Democracy and Design Education. En *Journal of Design History*. Vol 1, Nos 3-4. 1988, p. 223.

HfG fue la única escuela del mundo occidental en asumir una clara postura anticapitalista[469]*"*.

En 1967 la Asamblea de Baden-Württemberg, decidió que la HfG se fusionara con el Instituto de Ingeniería y por lo tanto retira los fondos y subsidios para la HfG. Herbert Ohl, rector de la HfG en esos momentos, declaró que si el Estado pensaba tomar el control de la HfG, por lo menos deberían respetar su autonomía académica. A partir de ese momento la situación de la escuela fue insostenible.

Al inicio del curso de 1968, los docentes declaran que no iniciarán los cursos debido a la falta de recursos, postura que es avalada por Ohl, por lo que en noviembre de ese año, la Asamblea del Estado resuelve cerrar la HfG. Hans Filbinger, miembro de la Asamblea de Baden-Würtemberg declaró:

> Deseamos construir algo nuevo y para esto, debemos liquidar lo viejo[470]

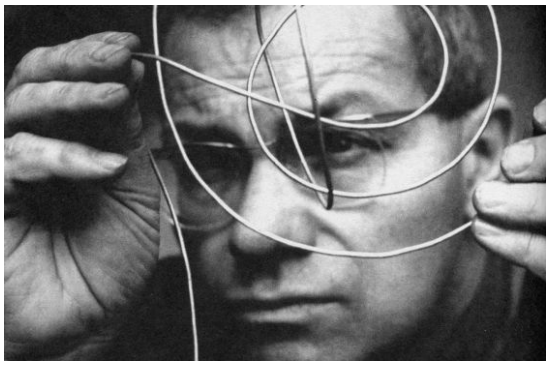
Con estas palabras, se cerró definitivamente la HfG.

[469] Citado en: Come, Tony. L' institut de l'environment, descendent du Bauhaus ou dernier bastion de mai 68? French Historical Studies, No. 41, No. 2, 2108, p.314.
[470] Lindinger, Herbert. *Ulm Design. The Morality of Objects*. MIT Press. Massachusets. 1991, p. 27.

Semblanzas

La cantidad y calidad de numerosos profesores en el proceso evolutivo que la HfG manifestó a lo largo de su existencia, es muestra de una cierta unidad en la diversidad. Sin duda alguna, la HfG tuvo entre su cuerpo docente a muchos profesores destacados. A continuación se presenta una breve semblanza biográfica de algunos, los más destacados, con el propósito de complementar la información presentada en el texto.

Max Bill (1908-1994)



Nace en Suiza, donde estudió orfebrería y posteriormente arquitectura en la Bauhaus Dessau de 1927 a 1928. De regreso a Suiza, participó en algunos movimientos artísticos y dedicó parte de su tiempo a la escultura, mientras en su propia oficina diseñaba para algunas empresas como la relojera Junghans. Se involucró activamente con el *Werkbund* suizo, lo que le permitió consolidar su idea de la buena forma, *Gute Form*, que promovió tanto en artículos como en exposiciones. El concepto de *Gute Form*, eventualmente, se consolidó como una de las manifestaciones más importantes del Diseño Moderno.

Colaboró con Inge Scholl y Otl Aicher en la concepción de la HfG Ulm. Corresponde a Bill delinear la estructura departamental de la escuela, sus objetivos y el curso básico. También diseñó el edificio de la escuela. En la concepción de Bill, la HfG debería ser una continuación de la Bauhaus, por lo que, en buena medida, el curso básico era una actualización de la propuesta inicial de la Bauhaus en Weimar. También fue el primer rector de la HfG, sin embargo, un año después del inicio de los cursos, su orientación hacia la Bauhaus fue fuertemente cuestionada por un grupo de profesores y alumnos, por lo que abandona la rectoría en 1956 y un año después renuncia a la HfG para regresar a Suiza. En ese mismo año propone en Brasil

En 1956 Max Bill propone la creación de la Escuela Superior de la Forma como anexo al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, pero esta se inaugurará siete años después

como la Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) en Guanabara. En 1967 llega a ser miembro del Consejo Nacional de Suiza y luego entra como profesor en la Staatliche Hochschule für Bildende Künste de Hamburgo y presidente de Diseño Ambiental.

Murió en Berín, 1994. Su influencia llegó hasta Argentina y Brasil, donde introdujo el concepto de arte concreto y fue una gran inspiración para varios grupos de artistas. La Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) se basaba en el programa de la HfG de Ulm, y fue el punto de referencia para la profesión al iniciar sus clases en 1957 en el estado de Minas Gerais. En 1963 surgió la Asociación Brasileña de Diseño Industrial, primer organismo promotor de dicha disciplina. Bill fue miembro de muchas academias y cargos altos en diferentes instituciones, además de las que fundó. Organizó y participó de concursos y exposiciones, ganando numerosos premios, como por ejemplo el premio Kandinskyen (1949) o el Primer Premio de escultura en la Bienal de Sao Paulo (1951).

Otl Aicher (1922-1991)



en palabras de Max Bill, Aicher “era un artista que no deseaba serlo”, nace en Alemania donde al final de la segunda guerra mundial estudia escultura en la academia de bellas artes de Berlín. además de fomar parte de los fundadores de la hfg, sus ideas y trabajos profesionales han tenido influencia global en la consolidación de la comunicación visual. en la hfg, diseñó la tipografía rotis que fue utilizada extensamente en toda la producción de la escuela.

destaca por su actitud racional hacia el proyecto de diseño que, eventualmente, se consolidó al adoptar las posturas metodológicas emanadas de la escuela. dirigió el grupo de desarrollo e5, que se abocaba a la vinculación con empresas. desde esta posición diseñó identidades corporativas para Lufthansa, Braun AG y Erco, entre otras, que a la

fecha permanecen como ejemplo del rigor para enfrentar proyectos de diseño, con lo que colaboró en la consolidación del concepto de identidad corporativa.

a través de numerosos escritos -siempre presentados usando exclusivamente letras minúsculas- difundió sus posturas políticas y proyectuales. para Aicher el verdadero problema de diseño era el mundo en su totalidad y las especialidades profesionales como el diseño de productos, arquitectura o comunicación visual, eran tan solo partes de ese proceso.

desde 1966 se alejó de la hfg, a la que renuncia definitivamente en 1967, al recibir la invitación para dirigir el programa de comunicación visual de los juegos olímpicos de Munich (1972). posteriormente fue profesor invitado en Yale y Rio de Janeiro.

Hans Gugelot (1920-1965)



Nace en Indonesia, en ese entonces colonia de los Paises Bajos. Estudió arquitectura en Suiza y, gracias a la invitación de Max Bill, desde 1954 colabora en la HfG. Se hace cargo del Departamento de Diseño de Producto y del Grupo de Desarrollo E2, por el que se vincula a varias empresas como Kodak y Braun AG.

De esta labor destacan productos que, sin duda alguna, marcaron el rumbo del diseño de productos desde la segunda mitad del siglo XX. Entre estos destacan el proyector Carrousel para Kodak (1963), tocadiscos SK4 (1956), la rasuradora eléctrica Sixtant (1961) y varios otros productos para Braun AG -en colaboración con Dieter Rams- y el sistema de mobiliario M125, que ha servido de modelo al desarrollo de los sistemas modulares de mobiliario. Todos ellos ejemplo de la aplicación de principios racionales-funcionalistas. Cada uno de estos proyectos era emprendido por Gugelot como la oportunidad para experimentar (a la manera de un proceso científico) en la aplicación de un método proyectual y así demostrar su validez por lo que es, en buena medida, responsable de enunciar y definir las fases del proceso proyectual adoptado por la HfG. Con base en este

método, se distinguió por su continua crítica al *Styling* de Raymond Loewy, que en la HfG era considerado como muestra de una comercialización perversa.

En 1962 estableció su propia oficina de diseño mientras colaboraba con la HfG, lo que generó críticas pues dedicaba cada vez más tiempo a su actividad profesional en detrimento de su labor docente. Fue invitado en diversas ocasiones como profesor visitante en el Instituto de Diseño de Ahmedabad, India, donde fue consultor en la fundación de esta escuela.

Su fallecimiento en 1965, aún profesor de la HfG, fue considerado como muchos como la pérdida de una de los pilares más importantes de la HfG.

Tomás Maldonado (1922-2018)



Nace en Buenos Aires y estudia Artes Plásticas, cuando se involucra con grupos de vanguardia artística, en especial dentro del llamado Arte Concreto. Durante un viaje a Europa establece contacto con varios artistas y diseñadores, entre los que se encuentra Max Bill y a su regreso despliega una intensa actividad en la promoción de las nuevas ideas del arte y el diseño en Argentina. En 1951 funda la revista *Nueva Visión* que es una de las primeras en Latinoamérica en dedicar artículos y números especiales a las manifestaciones del diseño. También establece una editorial con el mismo nombre; el primer libro que se publica se titula *Max Bill* y fue escrito por Maldonado. En 1954, por invitación de Max Bill, viaja a Alemania y se integra al cuerpo docente de la HfG.

Su actividad en la HfG fue determinante en el acercamiento del diseño a principios científicos y, por tanto, la definición del Modelo Ulm. Fue cabeza del grupo de desarrollo E6 en la HfG, que se dedicaba a la vinculacion con empresas diversas. Dentro de esta

actividad presentó proyectos (la mayoría de ellos en coautoría con Gui Bonsiepe) para Olivetti y la imagen corporativa de los almacenes Rinascente.

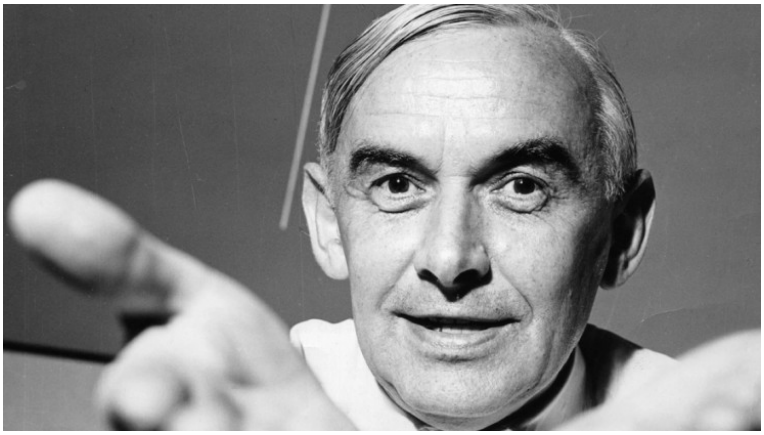
Durante el período en la HfG, fue profesor invitado en numerosas universidades en los Estados Unidos y Europa, en especial Inglaterra. Participó en la reuniones que dieron origen al Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID, por sus siglas en inglés, actualmente *World Design Organization*) y fue miembro de su consejo directivo en diversas ocasiones, llegando a ser su presidente de 1967 a 1969. Fue el encargado de redactar la forma final de la primera definición de Diseñador Industrial, adoptada por ICSID y que sirvió de referente para el establecimiento de escuelas y organismos gremiales en todo el mundo. De 1967 a 1969, fue Presidente del Consejo Directivo de este organismo.

En 1967 renuncia a su puesto en la HfG y es profesor en la Universidad de Pinceton y posteriormente radica en Milán y Bologna donde colabora con la Facultad de Filosofía. En 1984, pasa una corta temporada en Argentina, durante la cual impulsa la fundación de las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires.

A lo largo de su carrera recibió numerosas distinciones, tanto por su labor académica como proyectual.

Fue autor de varios libros, algunos de los cuales tuvieron amplio impacto en Latinoamérica y publicó numerosos artículos y fue Director de la revista Casabella De 1962 a 1997 fue Director del Departamento de Diseño Industrial en el Politécnico de Milán.

Friederich Vordemberge-Gildewart (1899-1962)



Nace en Alemania y recibe aprendizaje como ebanista antes de entrar a la Escuela de Arte de Hanover. Se distinguió por su actividad en pintura y diseño de interiores. Formó parte del Grupo De Stijl. Su obra formó parte de la exposición

de “Arte Degenerado” organizada por el régimen nazi, por lo que emigró a Holanda y regresa a Alemania en 1954 como profesor en la HfG.

Se desempeñaba en diversos campos como el cartel, la tipografía, el diseño editorial, escenografía y nunca abandonó la pintura, siempre fiel a la abstracción y simplificación.

Su fallecimiento, aún como profesor en la HfG, generó un vacío en el Departamento de Comunicación Visual.

Herbert Ohl (1926-2012)



Nace en Alemania y estudió pintura y gráfica, posteriormente estudió arquitectura y obtuvo un doctorado por el Politécnico de Milán. Fue profesor invitado en numerosas universidades de los Estados Unidos, India y Argentina.

Al cierre de la HfG, el era el Rector de la escuela. Posteriormente dio clases en universidades de Alemania. En el aspecto proyectual, se distinguió por su enfoque modular en la arquitectura y en la utilización de novedosos materiales. También participó en diseño de automóviles, campo en el que también en la docencia se distinguió, desde 1984 se encargaba de cursos de diseño automotriz en Pforzheim.

Fue miembro en diversas ocasiones del Comité Ejecutivo de ICSID. Recibió múltiples premios por su obra arquitectónica y de diseño.

Max Bense (1910-1990)

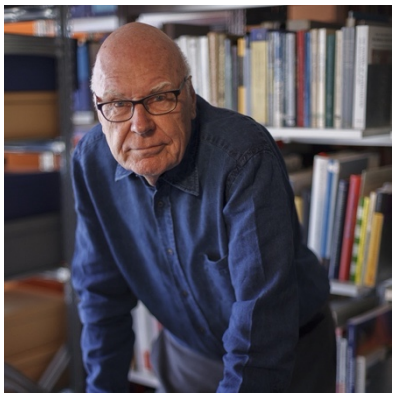


Nace en Estrasburgo, Francia, pero en 1918, a consecuencia de la primera guerra mundial, su familia es deportada y se establece en Colonia, Alemania. Estudió física, química, geología, matemáticas y filosofía. En 1938 trabajó como físico para la empresa Bayer AG. Después de la segunda guerra mundial se establece en la Universidad de Jena en Turingia (dentro del sector controlado por la U.R.S.S.) y por razones polñiticas se muda a Stuttgart, donde enseña filosofía y teoría de las ciencias.

Desde 1934, el trabajo de Bense buscaba una explicación al comportamiento en la interrelación de la matemática, la semiótica y la estética, lo que permaneció como una de sus ocupaciones centrales en toda su vida. En 1952 es invitado por Inge Scholl a dar una conferencia en la *Ulmer Vochschule*, con lo que se inica un enriquecedor intercambio de ideas que culmina con la invitación a que se integre al grupo docente de la HfG. A partir de ese momento, Bense dividío su tiempo entre la HfG y la Universidad de Stuttgart.

Fue docente en la HfG en dos etapas. La primera, desde la *Ulmer Vochschule* en 1953 a 1958, cuando renuncia en apoyo a la salida de Max Bill y la segunda de 1966 a 1968. Si bien su labor se ubicaba dentro del Departamento de Información, sus clases eran atendidas por prácticamente todos los estudiantes del HfG, quienes veían en Bense un modelo, no solo de desarrollo intelectual, sino también de coherencia política. Sus ideas sobre semiótica y estética fueron parte de la columna vertebral del Modelo Ulm.

Gui Bonsiepe (1934-)



Nace en Alemania y después de estudiar diseño gráfico, se matricula en el Departamento de Información de la HfG de 1955 a 1959. Siendo estudiante se involucra en la publicación de la revista *ulm*, que eventualmente dirigió, Colaboró con Tomás Maldonado en algunos proyectos y trabajó de manera cercana con Hans Gugelot y Otl Aicher.

Es mundialmente reconocido por sus múltiples publicaciones y conferencias. Ha sido consultor del programa de la ONU para el desarrollo industrial. También fue miembro del Consejo Ejecutivo de ICSID de 1973 a 1975.

Durante el gobierno de Salvador Allende en Chile, colaboró en la formulación de políticas sobre diseño y en la formación de grupos de trabajo que, además de realizar proyectos de diversa índole, impulsaron la formación de escuelas de diseño en el país. Posteriormente viaja a Argentina donde es consultor en Comunicación Visual del campeonato mundial de futbol en 1978. Posteriormente colabora en Brasil con el Consejo Nacional para el Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq, por sus siglas en portugués), donde forma el sistema de Laboratorios de Diseño Industrial (LBDI) con el objetivo de consolidar la formación de egresados de las escuelas de diseño y atender a las necesidades de distintas regiones del país. Durante muchos años, estos laboratorios formaron parte central del sistema de enseñanza y promoción del diseño. El más destacado de ellos estaba ubicado en la ciudad de Florianóplis, en el estado de Santa Catarina. Bonsiepe fue su director por muchos años. Posteriormente, el LBDI fue conducido por Eduardo Barroso, pero Bonsiepe permaneció en calidad de asesor. Posteriormente se traslada de nuevo a Argentina donde continuó su labor como docente e investigador al tiempo que continúa asesorando universidades brasileñas.

A lo largo de estas actividades ofreció cursos en Argentina, Colombia, Cuba y México, donde -de manera especial- colaboró con la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad de las Américas en la conformación de programas de maestría.

La influencia de Bonsiepe ha sido muy importante para Latinoamérica. Además de su presencia, sus múltiples publicaciones han sido una referencia destacada. Es gracias a

estas actividades que el Modelo Ulm es conocido en Latinoamérica y se ha convetido en un referente común.

Horst Rittel (1930-1990)



Nace en Berlín y estudia matemáticas y física teórica. En la empresa Maschinen Fabrik Deutschland se desempeña durante un breve período como investigador de operaciones. Posteriormente, en la Universidad de Münster, se involucra en el estudio de procesos socio-económicos y en la evaluación de procesos. En 1958 se integra al grupo de docentes de la HfG, donde impartió cursos en metodología del diseño, análisis de operaciones matemáticas, teoría de la comunicación y epistemología.

Sus investigaciones y, como el las llamaba, Hipótesis de Trabajo, fueron fundamentales para que los trabajos de acercamiento del diseño hacia la ciencia fructificaran y encontraran un elemento común que les dio solidez. Por otro lado, el contacto con los otros profesores de la HfG y de los profesores visitantes, desarrolló en Rittel una aguda visión sobre el diseño, al que entendía, más allá de las barreras de las especialidades profesionales, como una actividad eminentemente planificadora.

En 1963 acepta la invitación de la Universidad de California en Berkeley para impartir cursos sobre planeación. Uno de los resultados más conocidos de su actividad en Berkeley es el surgimiento del concepto de *Wicked Problems*, que actualmente es central para entender al diseño desde la complejidad. En 1973 acepta la invitación de la Universidad de Stuttgart para dirigir investigaciones sobre planeación y diseño urbano. A partir de ese momento dividió su tiempo entre Berkeley y Stuttgart, hasta que en esta última en nombrado director de la Facultad de Arquitectura y Planeación Urbana. Desde esta

posición defendió la idea de que *"… actualmente ni siquiera es posible definir un número mínimo de todos los tipos posibles de diseñadores*", que es muestra de la evolución de sus ideas y con lo que inicia la visión prospectiva -que en la actualidad es perceptible- sobre la diversidad de campos en que se se puede desempeñar un diseñador y por lo tanto la dificultad para establecer principios rígidos en la formación de los diseñadores en un contexto siempre cambiante.

Abraham Moles (1920-1992)



Nace en París y estudia ingeniería eléctrica y acústica. Posteriormente obtiene un doctorado en física y otro en filosofía. Trabaja en el Centro de Investigación Científica de Francia y es invitado como conferencista en diversas universidades europeas y de los Estados Unidos. En 1961 se integra al cuerpo docente la HfG y en 1966 es nombrado Director del Instituto de Psicología Social de la Universidad de Estrasburgo

En la HfG impartió los cursos de semiótica, información y teoría de la comunicación. Sus esfuerzos se dirijieron a la formulación de una teoría de la estética en conjunto con la psicología, la sociología y la cibernética. En cierto sentido, continua el trabajo de Max Bense, pero pone un mayor énfasis en los aspectos psicológicos. En esta etapa resaltan sus estudios sobre la importancia comunicativa del cartel y la relaciñon de la cibernética con la estética.

A su salida de la HfG profundizó en el análisis del impacto de los medios en la cultura de masas, con base en sus conceptos de Psicología Cognitiva y Sociología de la Acción.

Docentes invitados

Como ya se mencionó, la importancia de los docentes invitados, algunos de ellos por un semestre y otros a impartir tan solo un ciclo de conferencias con duración de una semana, fue fundamental en la estructura pedagógica de la HfG. Estos

profesores, además de estimular un pensamiento interdisciplinario, ofrecían los avances en sus investigaciones o bien en los proyectos de su práctica profesional. Por tanto, la lista de profesores invitados es muy extensa, por lo que, a continuación, se ofrecen las semblanzas de tan solo cuatro de ellos, seleccionados por su renombre, tan solo a modo de ejemplo de la riqueza que este grupo de docentes ofreció a la HfG.

Buckminster Fuller (1895-1983)



Nace en Massachusetts y después de una vida salpicada de anécdotas, acepta un puesto en Black Mountain College donde, en 1949, construyó la primera cúpula geodésica del mundo. El ejercito de los Estados Unidos reconoció la importancia de este proyecto y Fuller diseñó geodésicas para ser usadas y construidas en distintas situaciones por el ejercito. A partir de este acontecimiento, su obra fue mundialmente conocida y desarrolló otros inventos como el auto Dymaxion (abreviación de *Dynamic Maximum Tension*) y la casa Dymaxion, al tiempo que diseñaba grandes cúpulas en distintos ámbitos como parques de diversiones o proyectos para crear micro ecologías.

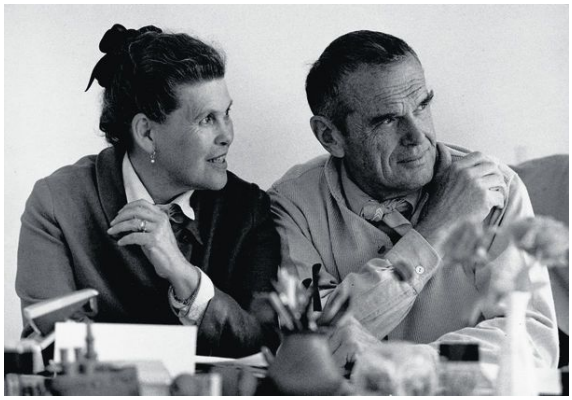
Su trabajo se distingue por la aplicación de la geometría a la construcción de habitáculos con el mínimo de materiales y el máximo de volumen cubierto y resistencia. También se distinguió por ser de las primeras personas que cuestionaron el mal uso de la energía derivada de fósiles y planteó, años antes de su comprobación científica, que este recurso energético podría agotarse, por lo que era necesario aprender a optimizar el diseño de todos los objetos en términos del gasto energético que su producción, consumo, uso y eventual desecho representan.

Su postura, totalmente opuesta al styling que en los mismos años dominaba el diseño de productos en los Estados Unidos, le llevó a proponer una Ciencia del Diseño basada en

conceptos como sustentabilidad, energía, matemáticas y eficiencia. En 1965 propone la Década Mundial de la Ciencia del Diseño, cuyo objetivo era estimular la aplicación de principios científicos a productos que pudieran resolver los grandes problemas de la humanidad.

A lo largo de su vida obtuvo 28 patentes y varios doctorados honoríficos.

Charles (1907-1978) y Ray Eames (1912-1988)



El trabajo producido por el matrimonio de Charles y Ray Eames es reconocido como uno de los que marcó la orientación del diseño en los Estados Unidos. Durante sus años más productivos establecieron lo que podemos llamar una tercera vía, ante el styling, en un extremo y la ciencia que proponía Buckminster Fuller en el otro.

Exploraron muchos campos del diseño, desde la producción de documentales hasta el diseño de carteles y tipografías, pasando por mobiliario y arquitectura. En todos los casos, su labor se distinguió por una apertura a la exploración, pues cada nuevo proyecto se atendía como una nueva oportunidad para proponer la utilización de nuevos materiales o procesos de produccion. En todos los casos, sus proyectos se apoyaban en el avance que en el campo de la ergonomía producía otro connotado diseñador: Henry Dreyfuss.

Ray Eames (su apellido de soltera era Kaiser), estudió arte en Nueva York y posteriormente en Cranbrook Academie of Art, donde conoció a diseñadores como Harry Bertoia, Eero Saarinen, Florence Knoll y Charles Eames, con quien se casó en 1941 (su anillo de bodas fue diseñado por Bertoia). Al inicio de su carrera se dedicó a la pintura y también participó en el diseñó de algunas revistas culturales.

Participó en las actividades que desembocaron en la exposición *Organic Design* (1941) para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Por su parte, Charles Eames estudió arquitectura en Washington University (St. Louis Missouri), de la que fue expulsado por sus posturas “demasiado modernas” con respecto

a la arquitectura. Posteriormente trabaja como profesor en Cranbrook Academie of Art, llegando a ser Director del Departamento de Diseño Industrial.

El matrimonio de Ray y Charles Eames estableció su estudio en California y su obra fue una de las más influyentes en el diseño de los Estados Unidos. Recibieron múltiples premios y reconocimientos. Su diseño se caracteriza por un acercamiento a la ergonomía del usuario, una exploración de materiales (son reconocidos por sus diseños en madera contrachapada doblada) y una búsqueda de una expresión formal alejada de las tendencias o modas del momento, todo esto dentro de un marco general empresarial, como lo muestran sus diseños para empresas como Herman Miller y Knoll.

Bruce Archer (1922-2005)

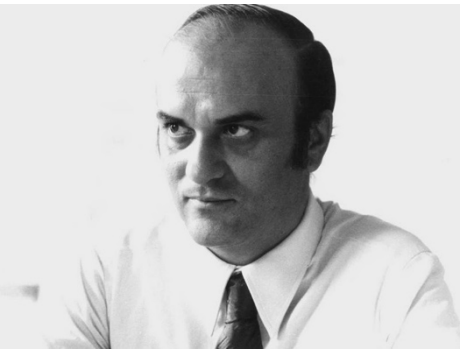


Estudió ingeniería mecánica, pero en sus años de adolescencia contempló la idea de estudiar arte. Después de trabajar en algunas empresas manufactureras, se estableció como consultor y enseñó en Central School of Art & Design donde, eventualmente ocuparía un puesto de tiempo completo. Empezó a escribir artículos para promover la postura que el llamaba un “enfoque racional del diseño”. En 1960, por invitación de Tomás Maldonado, es profesor invitado en la HfG, donde colaboróa activamente en el delineamiento del método proyectual junto a Hans Gugelot.

Psoteriormente pasa a formar parte del Royal College of Art, donde encabeza el proyecto para diseñar una cama de hospital, que eventualmente se convirtió en la cama utilizada por todos los hospitales ingleses y que le sirvió como campo para experimentar su propia propuesta de método proyectual, llamada Diseño Sistemático. Funda el Departamento de Investigación en Diseño en el Royal College of Art, sobre el que se apoyaron los curso de posgrado y doctorado, que también el dirigió.

Fue miembro fundador del Consejo de Investigación Científica del Reino Unido y desde esta posición defendió al diseño como un área de conocimiento distinta de las ciencias y las artes, con lo que consolida la formación de los diseñadores en ese país. A lo largo de su carrera recibió premios por sus proyectos y numerosas distinciones académicas.

Rodolfo Bonetto (1929-1991)



Nace en Milán y después de desempeñarse con éxito como baterista de grupos de jazz, decide dedicarse al diseño e ingresa como ayudante de proyecto de 1951 a 1957 en la empresa de diseño Pininfarina, conocida por sus varios diseños de automóviles. Su formación es de autodidacta, pues en aquel momento no había escuelas formales de diseño en Italia.

Su actividad se manifestó en una gran variedad de productos, desde lámparas y mobiliario, hasta maquinaria y transporte. A lo largo de su carrera recibió el Compás de Oro en ocho ocasiones, lo que lo convierte en uno de los diseñadores italianos más exitoso por lo que colaboró en la consolidación internacional del diseño italiano.

De 1981 a 1983 fue presidente del Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID, por sus siglas en ingles, actualmente World Design Organization).

Entre sus clientes destacan empresas como Fiat, Olivetti y Novotecnica.

Excursus: Braun AG y Dieter Rams (1932-)



La obra de Dieter Rams, sin duda, ha sido de las más influyentes en la definición del Diseño Moderno y sus proyectos se muestran como uno de los mejores ejemplos de diseño racional-funcionalista. Incluso diseñadores contemporáneos como Jonathan Ive, quien fue director de diseño de producto en la empresa Apple, reconocen que la influencia de Rams ha sido determinante en la conformación de su postura ante el diseño.

Rams, quien nunca participó directamente en la HfG, tuvo una cercana colaboración con Hans Gugelot por lo que, en ocasiones, se le identifica de alguna manera con esta escuela. Por lo tanto, es necesario abrir este paréntesis, para describir a grandes rasgos la obra de este destacado diseñador.

Nace en Wiesbaden, Alemania, y de pequeño aprendió de su abuelo el oficio de ebanista y constructor de muebles. Al término de la segunda guerra mundial inicia sus estudios en arquitectura y diseño de interiores. En 1953 se gradua e inicia su práctica profesional en el estudio de arquitectura de Otto Apel y en 1955 ingresa como arquitecto de interiores en la empresa Braun AG.

Braun era una empresa que pude ser calificada de mediana, dedicada a la producción de electrodomésticos. En 1954, Erwin Braun, uno de los hermanos responsables de la conducción de la empresa, asistió a una conferencia de Wilhelm Wagenfeld, quien fue alumno de la Bauhaus.



Lámpara. Diseño de Wilhelm Wagenfeld. 1924

La conferencia despertó el interés de los Hermanos Braun, quienes continuaron en contacto con Wagenfeld para explorar la manera de introducir nuevos conceptos de diseño en su empresa y se convirtió en asesor principal de la empresa durante los años del arranque de los departamentos de diseño en Braun AG. Esta relación fue la causa de que, en 1954, la empresa se acercara a la HfG Ulm en busca de diseñadores para sus productos. El vínculo que se establece lleva a que Otl Aicher se ocupe del diseño de la imagen corporativa de la empresa, mientras que Hans Gugelot se abocó al diseño de sus productos.

Tanto Aicher como Gugelot vieron la oportunidad de experimentar su visión del diseño racional-funcionalista y diseñaron algunos prototipos inciales. Son ellos los que recomiendan a la empresa abrir el puesto de diseñador de interiores, con la idea de contratar alguien que apoyara el diseño de stands en ferias comerciales y de oficinas de venta, para lo cual, publicaron un anuncio en el periódico y Dieter

Rams respondió. Después de revisar su trabajo y entrevistarlo, consideraron que Rams bien podía formar parte del grupo de diseño de Braun[471].

Para entonces, la empresa contaba con un departamento de comunicación visual y otro de diseño de producto, sin tener un espacio especial para el diseño de interiores, por lo que Rams se ubicaba en cualquiera de los dos espacios para desarrollar su trabajo. Fue así como entró en contacto con las ideas de Gugelot y se inició la colaboración entre ambos. En un lapso de seis meses, la empresa conformó sus departamentos de diseño, que dio por resultado muchos productos, si bien, algunos de ello se quedaron a nivel de prototipos en los que participaron Wagenfeld, Gugelot, Aicher y Rams, siendo estos productos un caso extraoridnario en los que colaboraron diseñadores de la Bauhaus y de la HfG.



Radio TS G. Wagenfeld con la colaboración de Gugelot y Rams

Dentro de estos proyectos, se destaca el tocadiscos SK 4 (que fue conocido como el ataud de Blancanieves), que mostró por primera vez las características de sencillez, funcionalidad y optimización en el empleo de materiales y recursos productivos.

[471] Lovell, Sophie. *Dieter Rams: as little design as possible*. Phaidon. Londres. 2011.

Posteriormente se le ofreció a Rams la oportunidad de desarrollar su primer producto que, si bien contaba con la supervisión de Gugelot, fue desarrollado en su totalidad por Rams: el proyector de diapositivas PA 1.



Proyector de diapositivas PA 1. Dieter Rams.

A partir de ese momento Rams se involucró cada vez más en el departamento de diseño de producto y rápidamente llegó a ser su cabeza. Como ayudantes contrató a dos alumnos de la HfG y continuó buscando la asesoría de Gugelot, quien colaboró en muchos de los primeros productos diseñados por Rams, dentro de los que se pueden mencionar múltiples proyectos de radios y tocadiscos. De esta colaboración entre ambos destaca la rasuradora eléctrica Sixtant, que estableció un parteaguas en el diseño de este tipo de productos, llegando a convertirse en un éxito de ventas en Europa, Estados Unidos y Japón, con lo que la fama de Braun AG como una empresa de vanguaradia se consolidó definitivamente.

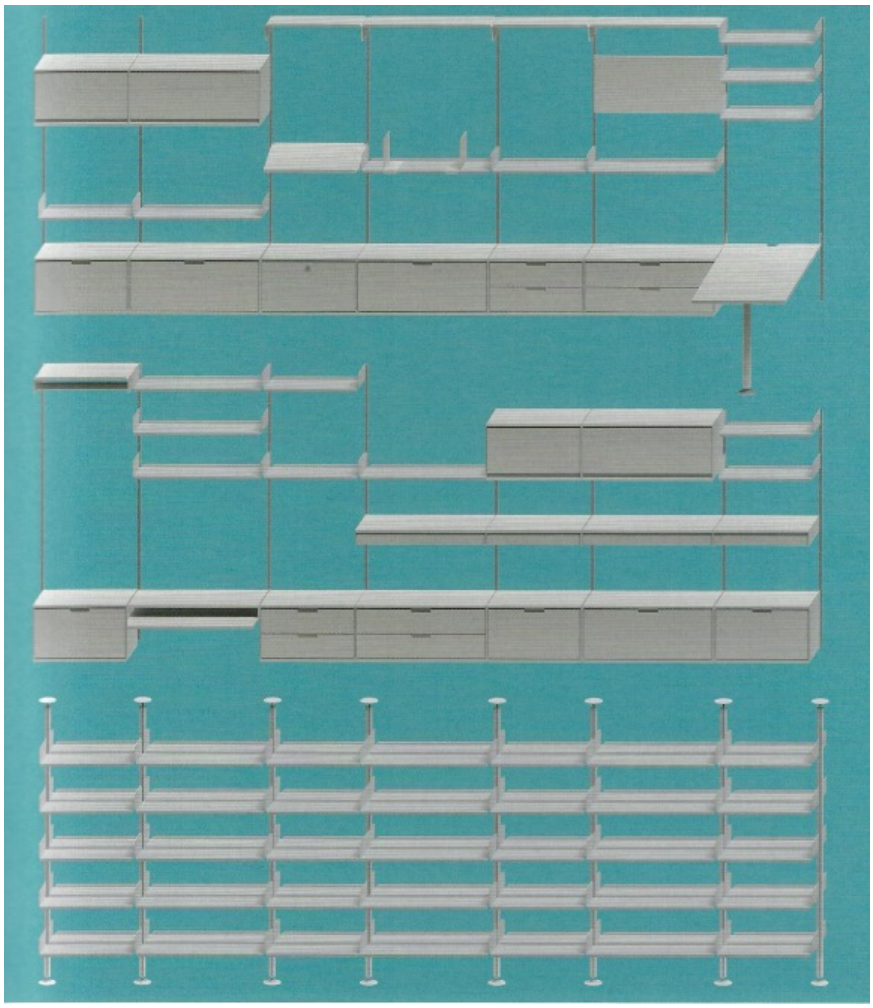


Rasuradora eléctrica Sixtant. Gugelot y Rams

A partir de 1959 disminuyó la intensidad de la colaboración entre Gugelot y Rams, con lo que este último se convirtió en responsable del diseño de productos para la empresa, si bien juntos concibieron, esporádicamente, algunos nuevos productos.

A partir de ese momento Rams empieza a ser reconocido como un destacado diseñador. A lo largo de su carrera recibió múltiples premios por sus diseños, fue miembro del Comité Ejecutivo de ICSID y ofreció conferencias, tanto para académicos y profesionales, como para empresas en muchos paises del mundo.

Rams también diseño mobiliario para la empresa Vitsoe, dentro de estos proyectos destaca el sistema modular RZ 60 que, si bien hace eco del sistema M 125 diseñado por Gugelot, es un buen ejemplo del enfoque sistémico para el diseño de mobiliario.



Sistema de mobiliario RZ 60. Dieter Rams

Rams resume su postura con respecto al Buen Diseño en diez puntos:

1. El buen diseño es innovador.
2. El buen diseño hace útil a un producto
3. El buen diseño es estético
4. El buen diseño hace que un producto sea comprensible
5. El buen diseño es honesto
6. El buen diseño no obstruye
7. El buen diseño es duradero
8. El buen diseño se continbua hasta el último detalle
9. El buen diseño es amable con el ambiente
10. El buen diseño es tan poco diseño como sea posible

Los proyectos desarrollados por Rams son no solo muestra de la aplicación de estos principios, también ejemplifican lo que este diseñador considera como el objetivo de la acción de diseñar: más con menos.



Calculadora ET 66



Reloj BN 35

Estos proyectos también muestran la necesidad de que exista un amplia cooperación entre los directivos de una empresa y sus diseñadores. Con frecuencia, Braun AG es tomada como ejemplo de empresa capaz de establecer una estrategia de desarrollo tomando al diseño de sus productos como fundamento para alzanzar sus objetivos.

Fue gracias a esta relación entre directivos de la empre4sa y diseñadores que fue posible el desarrollo de productos que permanecen como ejemplos de la aplicación de los principios rectores del Diseño Moderno.

HfG: algunas estadísticas

En la literatura existente hay confusión sobre las estadísticas de la HfG. Esto se debe que un número significativo de alumnos inscritos no obtuvieron el Diploma final por distintas razones. Algunos, como es de esperarse, no culminaron sus estudios por diversos motivos, otros, que aparecen en los listados de alumnos, permanecieron tan solo por un período (cuatrimestre), mientras que otros permanecieron por un año. Otros que aparecen como matriculados, en realidad solo se inscribieron al curso básico y no fueron admitidos para culminar su formación en la HfG.

Lo anterior es particularmente cierto en lo que se refiere a los extranjeros, quienes asistían a la HfG solo por períodos breves o, incluso, en cursos de verano, cuando se impartían clases diversas, no necesariamente ligadas al currículo oficial.

En la planificación inicial de la HfG se consideró que la capacidad de la escuela en todos sus departamentos debería ser como máximo de 150 estudiantes. A continuación se presentan algunas cifras que dan idea de la composición del estudiantado en la HfG,

Alumnas inscritas hubo 97 entre 1953 y 1968, lo que representa aproximadamente el 15% del total de estudiantes.

Es importante recordar que, para ingresar en la HfG, debía tenerse un título previo en alguna disciplina relevante a los objetivos de la escuela. Las cifras de estudiantes por departamento, que obtuvieron el diploma de la HfG son las siguientes[472]:

Diseño de Producto: 220
Comunicación Visual: 135
Arquitectura: 127
Cinematografía: 23
Información: 14

[472] Lindinger, Herbert. *Ulm Design. The Morality of Objects*. MIT Press. Cambridge. 1991, p. 278.

El número total de estudiantes que se inscribieron en algún momento, difiere de estas cifras. En el listado se presenta tan solo el número de aquellos que recibieron el diploma después de culminar todos los proyectos al cabo de cuatro años, lo que representa el 35% de la totalidad de estudiantes que se inscribieron, ya fuera a solo un curso, o bien a cursos breves durante el verano. De la totalidad de alumnos que estudiaron en algún momento en la HfG, casi una tercera parte solo permaneció durante un año.

Por otro lado, el curso básico atrajo un gran número de estudiantes, sobre todo extranjeros, por lo que hubo un número relativamente alto de estudiantes que se inscribieron tan solo a este curso: 121.

Un alto porcentaje de los estudiantes -poco más del 40%- fueron extranjeros[473] este porcentaje avala el impacto que la HfG tuvo en prácticamente todo el mundo, pues sus ideas, propuestas y modelos fueron llevados por estas personas a sus países de origen. Para el caso de Latinoamérica se considera que, al menos en alguna época, estuvieron inscritos alumnos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú, Venezuela y México. Entre los mexicanos que asistieron a la HfG, están Omar Arroyo, Ma. Aurora Campos Newman -la primera persona egresada en México de una escuela de diseño- Raúl Díaz, Andrés Casillas y Ana María Rutenberg.

Por lo que se refiere al profesorado, solo cinco mujeres formaron parte de la planta docente: Käthe Hamburger, Gisela Krammer, Helene Nonné-Schmidt, Helga Pross y Elisabeth Walther.

Un aspecto distintivo fue el flujo continuo de profesores visitantes que impartían desde un ciclo de conferencias a un seminario o incluso cursos breves. Por ejemplo, Johannes Itten, en 1955, dirigió algunos ejercicios en el curso básico por tan solo una semana. Por su parte, Josef Albers colaboró en el curso básico durante temporadas entre 1953 y 1955. Había profesores visitantes que continuamente regresaban a la HfG, este es el caso, por ejemplo, del inglés Bruce Archer quien,

[473] Spitz, René. *HfG Ulm. Concise history of the Ulm School of Design*. Lars Müller Publishers. Düsseldorf. 2015. p. 57.

de 1960 a 1962, impartió diversos cursos sobre métodos proyectuales. Un caso similar es el de Rodolfo Bonetto, destacado diseñador italiano, quien dirigió talleres sobre proyectos de 1961 a 1965, o el de Buckminster Fuller quien dirigió experimentos con cúpulas geodésicas por un breve período en que asistió a impartir conferencia en la HfG. La lista de profesores visitantes es extensa y no se limita a diseñadores, hubo cursos por expertos en ergonomía, fisiología del trabajo, ciencias políticas, economía y sociología, entre otros campos.

¿Después de la HfG?

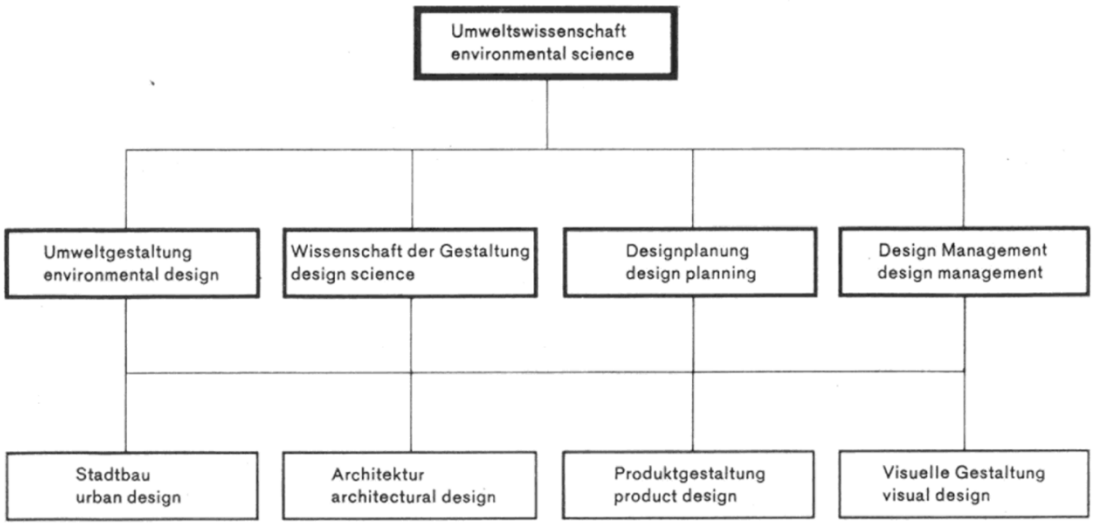
La clausura de la HfG, inevitablemente, hace eco del cierre de la Bauhaus. Ambas escuelas se ven dentro de un aura, casi mítica, en particular por la presencia de fuerzas externas, algunas derivadas de posturas en la sociedad y otras desde la esfera del poder, que determinaron su clausura.

Los criterios esgrimidos para ordenar el cierre de la HfG se derivan más de consideraciones políticas, que de aspectos académicos. El carácter experimental de la escuela en sus distintas facetas -gestión, planes de estudio, vinculación con la sociedad- sin duda marcaron un rumbo. Es posible pensar que, si esas posturas se esgrimieran en la actualidad, serían consideradas como “normales” y no causarían mayor temor. Este carácter propositivo y prospectivo de la HfG es uno de los aspectos que es necesario resaltar.

Otro aspecto importante es que algunos docentes en la HfG dedicaron su atención no solo a las formas tradicionales de la teoría y la pedagogía del diseño, sino tambien a lo que podemos llamar meta-diseño, esto es, a la reflexión sobre los procesos empleados para diseñar y conceptualizar el proceso proyectual y el acto mismo de diseñar como formas del conocimiento, desde una perspectiva amplia que abarcaba la totalidad de la artificialidad, lo diseñado.

Uno de los enfoques que mantuvo la HfG desde su inicio, fue el de estudiar y actuar sobre la totalidad de la esfera de la artificialidad, “*de la cuchara a la ciudad*” en

palabras de Max Bill. A lo largo de su existencia, en la HfG esta idea se fue delineando y, en los últimos años, se empezó a definir la idea de *umwelt* que, a falta de mejores palabras, se ha traducido como “medio ambiente”, pero que, en su elaboración original, no se reduce a aspectos ecológicos o de sostenibilidad, sino que se refiere a la totalidad del mundo. Algunos textos producidos por Aicher, Maldonado y Bonsiepe apuntan hacia la necesidad de orientar la HfG en esta dirección como una evolución natural de su enfoque inicial, por lo que promueven el concepto de *umweltgestaltung*, de difícil traducción, pero que se refiere a la configuración de la totalidad de lo artificial. Este concepto evolucionó y, en los últimos años de la HfG, ya se manejaba la idea de *umweltplannung* (planeación ambiental) y eventualmente la de *umweltswissenchaft* o ciencia del medio ambiente.



Esquema elaborado por Gui Bonsiepe sobre la ciencia del medio ambiente. *ulm* 21. 1968.

Este concepto de *umweltplannung*, ha sido retomado desde hace algunos años por algunas universidades, tanto en Alemania como en otros países.

Uno de los ejemplos que se derivan de la actividad de la HfG radica en que en esta escuela, el diseño no era solamente “enseñado”. Tanmbién era contemplado,analizado, criticado y discutido, lo que alimentaba largos debates en los que continuamente salía a relucir la pregunta de ¿qué es el diseño? En las

distintas fases de la HfG se dio una respuesta provisional a esta pregunta que continuó presente hasta el cierre de sus instalaciones y que permanece viva a la fecha.

Sería absurdo pensar en la actualidad en un nostálgico resurgimiento de escuelas como la HfG o la Bauhaus. La revisión de su evolución debe ser atendida desde una mirada crítica, que enriquezca sus postulados y abra las puertas a consideraciones que surgen continuamente y presentan nuevas problemáticas que deben ser atendidas desde otras perspectivas, sin embargo, hay aspectos del espíritu que las animaba que es posible rescatar y actualizar, siempre con una actitud prospectiva, pues solo así, el estudio del pasado tiene sentido.

> Lo que fue heróico no fue el final de la HfG, sino las esperanzas que estaban ahí desde sus inicios. La HfG no debería ser evaluada por sus logros, sino por lo que se evitó que lograra[474]

[474] Bonsiepe, Gui. Citado en Lindinger, Herbert. *Ulm Design. The Morality of Objects*. MIT Press. Cambridge. 1991, p. 27.



El Movimiento de los Métodos Proyectuales

Para muchos, el Movimiento Moderno en el diseño se identifica con los métodos proyectuales pues estos representan, sin duda, un punto culimante en la búsqueda de argumentos, conocimientos específicos y criterios que permitieran establecer ejes conductores en la configuración de la artificialidad. A lo largo de las páginas del presente texto, se ha intentado resaltar algunos de los momentos clave en el largo proceso de la conformación de dicho movimiento y los métodos proyectuales merecen un apartado especial dada su importancia.

Desde el surgimiento de la Bauhaus y el Movimeinto De Stijl, se formularon llamados a estructurar una manera racional para conducir el proceso de diseño y, así, ofrecer soluciones que atendieran a diversas necesidades, alejando al diseño del arte y acercándolo al campo de la ciencia.

El desarrollo de la producción industrial, por otro lado, demandaba rigor y racionalidad para tomar decisiones que, a su vez, deberían estar sustentadas en argumentos y criterios válidos y no solo en la inspiración o talento de algunos individuos. Estos criterios se llevaron a diversas disciplinas que, al igual que el diseño, nacían en aquellos momentos, como respuesta a las necesidades del sistema económico y político que estimulaba el crecimiento industrial.

Ya en la posguerra, gracias a la experiencia adquirida en la producción de material bélico que demandaba soluciones apropiadas dentro de restricciones económicas, temporales, de personal y recursos materiales, se difundieron métodos y técnicas que han normado, en buena medida, el enfoque que se ha dado al desarrollo económico de prácticamente todo el planeta.

Actualmente, después de algunos años y muchas experiencias, este enfoque es fuertemente cuestionado. No solo el que se refiere al enfoque racionalista en los distintos ámbitos laborales, sino el sistema económico, político y social que se ha conformado bajo estos enfoques y herramientas intelectuales y tecnológicas.

En pocas palabras, la Modernidad en su conjunto es cuestionada.

Este amplio camino de revisión de los preceptos fundamentales de la Modernidad, obliga a la revisión crítica de los elementos que la han conformado. Evidentemente el cambio demanada nuevas visiones pero, por otro lado, no es posible deshacer todo lo construido y calificarlo a priori de negativo, insuficiente o erróneo. Para el análisis crítico que esto presupone, resulta necesario revisar aquellos elementos fundamentales

El llamado Movimiento de los Métodos surge en Europa durante la posguerra, con particular énfasis en Inglaterra y Alemania. Personajes destacados en este enfoque fueron Hans Gugelot, Tomás Maldonado y Bruce Archer, quienes además formaron parte de los diseñadores que colaboraron en la definición clara de la nueva profesión del diseño, con lo que el Movimiento Moderno en el diseño quedó definido.

Durante la década de 1960 surge con ímpetu el Movimiento de los Métodos y a través de congresos, investigaciones y ejemplos prácticos de aplicación, mostraron la utilidad y pertinencia de los métodos proyectuales. Es importante señalar que, en ese período, también se dio el surgimiento de las escuelas de diseño en muchos países, incluidos los latinoamericanos, que recurrieron a estas experiencias para conformar los planes de estudio encaminados a la formación de diseñadores profesionales.

En buena medida, el reconocimiento que se da a la profesión del diseño como independiente de la arquitectura, las artes gráficas o las ingenierías, se debe a estos esfuerzos, si bien siempre se mantuvieron ligas con estos campos -y algunos otros- debido a su influencia en esta conformación de la artificialidad.

La importancia e impacto de los métodos proyectuales en este proceso ha sido definitiva. Incluso, en aquellos momentos, parecía que los diseñadores se ocupaban más por proponer un nuevo método, que por resolver problemas en la práctica proyectual. Es por este motivo que a continuación se hace una revisión[475], si bien breve, de las principales propuestas que surgieron en ese momento. Para esto, de entre distintos autores se señalan algunos de los supuestos –tanto implícitos como explícitos- que hicieron posible el desarrollo y discusión de los métodos proyectuales. Estos aspectos se agrupan en dos grandes secciones:

- Exógenas al proceso del diseño. Son aquellas que se derivan del contexto, tanto social como profesional de la actividad proyectual.
- Endógenas al proceso del diseño. Aquellas que se derivan del enfrentamiento entre quien diseña y los problemas planteados.

Causas exógenas

- De orden económico

[475] Una primera version de estas reflexiones se publicó en: Rodríguez, Luis. *De los Métodos proyectuales al pensamiento de diseño*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. México. 2015.

Los problemas de diseño, para pasar del proyecto a su realización, deben enfrentar los costos de producción. Esto se puede sintetizar de la siguiente manera: se pretende "maximizar el valor de uso y disminuir el costo de producción"[476]. Por ello los objetos de diseño deben necesariamente enfrentar la problemática costo/beneficio, inherente a los procesos de fabricación. Con el desarrollo tecnológico, este factor se vuelve cada vez más complejo, tanto que se ha llegado a afirmar que

> *Lo único que se requiere de la práctica concreta en la industria es un servicio eficiente, en el cual, dada una problemática en el mercado, el sujeto sea capaz de resolverla con el objeto adecuado, al costo y recuperación de la inversión en los porcentajes que sean atractivos al inversionista*[477].

Con lo anterior se enfatiza la exigencia a los diseñadores de que sus propuestas, más que golpes de ingenio o utopías mágicamente inventadas, estén apoyadas en argumentos lógicos basados en la factibilidad económica. En este aspecto y dentro del sistema económico-político imperante en la década de 1960, una de las facetas que impulsó el Movimiento de los Métodos se encuentra en las exigencias del capital, sin embargo, independientemente del sistema socioeconómico en que se de el diseño, el factor costo es determinante y, por tanto, se hace necesaria una herramienta lógica que permita guiar y evaluar con rigor y lo más objetivamente posible, el proceso de diseño y sus resultados. Un punto de vista un tanto más crítico es el de Selle:

> *[…] los métodos y procedimientos de la planificación y desarrollo de los productos de que dispone actualmente el diseñador se deben más bien a la presiones económicas que obligan a una racionalización de sus procesos, tanto para el mercado cuanto para la publicidad… para manejar los procesos de planificación y diseño, para racionalizarlos, estructurarlos, controlarlos y hacerlos más efectivos, para paliar, en fin, las fuentes de errores, existe un vasto aparato de medios teórico-sistemáticos*[478].

Como es fácil ver, existe una fuerte liga entre las presiones económicas –por el alto riesgo del inversionista en la producción de un objeto- y el surgimiento de métodos y técnicas que aseguren, en lo posible, el éxito de un proyecto.

- De orden tecnológico

---

476 *Archer, B. Design awareness and planned creativity in industry. The Design Center. Londres. 1974. p. 54.*

477 Olea, O. y González Lobo C. *Análisis y diseño lógico*. Edit. Trillas. México. 1978. p.11.

478 Selle, G. *Ideología y utopía del diseño*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 1975. p.11.

En la década de 1960 ya estaban establecidos con claridad los rasgos distintivos del sistema de producción industrial, entre estos destaca el desarrollo de tecnologías, cada vez más sofisticadas y por tanto espcializadas. En ese momento, este aspecto resultaba de especial interés, pues los diseñadores se enfrentaban a nuevos materiales y procesos de fabricación que, además, se modificaban a lo que se consideraba una gran velocidad. En los procesos de producción preindustriales, el artesano podía introducir, poco a poco, pequeños cambios en la forma que le permiten adecuar paulatinamente sus objetos a nuevas necesidades:

> *[…] hacían (los artesanos) hermosas montas apoyadas en una larga tradición y haciendo cambios menores cuando algo parecía necesitar una mejora. Pero una vez presentados con elecciones más complejas, su aparente maestría y buen juicio desaparecieron. Enfrentándolos con la tarea complicada y no usual de inventar formas partiendo de elementos aislados, fracasaron*[479]*.*

Ante este cambio se impuso la necesidad de buscar elementos que guiaran la producción de nuevas formas, antes de iniciar el proceso productivo.

Por otro lado, el lapso que transcurria entre un descubrimiento científico y su aplicación comercial –en forma de tecnología aplicada- se volvía cada vez menor, al tiempo que el número de descubrimientos aumentaba aceleradamente.

> *[…] la revolución industrial, las nuevas posibilidades de la técnica, el aumento del consumo, etc., exige –y, por otro lado, en algún aspecto permite- un rápido suministro de formas nuevas que respondan a unas necesidades y a todo un contexto general, que tiene muy pocos precedentes y que presenta una estructura totalmente nueva […] es un proceso que requiere una actitud consciente y en el que hay que tomar decisiones concretas y a muy distintos niveles"*[480]*.*

Es justamente en el área de la toma de decisiones donde los métodos inciden de una manera decisiva. No es posible decidir entre las múltiples opciones que se presentan en un proyecto, sin una clara estructura que ligue ordenadamente a los objetivos con los medios para alcanzarlos. Otro de los efectos del aumento en cantidad y complejidad de los factores de la producción es la destrucción del mito del diseñador solitario, que podía manejar la totalidad de un proceso proyectual con la sola ayuda de su ingenio. La multidisciplina y el trabajo de equipo, son inherentes al proceso de diseño y una razón más para poseer un método adecuado.

---

479 Alexander, Christopher. The Unself Conscious process, en *Man made futures*. Op. cit. p. 252.

480 Bohigas, Oriol. *Proceso y erótica del diseño*. La Gaya Ciencia. Barcelona. 1972. p. 40.

> *A medida que se incrementa el grado de colaboración humana requerida en la elaboración de un proyecto, aumenta proporcionalmente la necesidad de formular métodos de trabajo que faciliten al máximo esa colaboración y ayuden a traducir a un lenguaje único los miles de datos y propuestas que provienen de los diversos campos del diseño por una propuesta aparentemente aislada*[481].

Los métodos de diseño buscaban no sólo facilitar la traducción a un lenguaje único, sino que proponían ir más allá, guiando al diseñador en el proceso de transformación de una demanda verbal a una solución formal.

Christopher Jones[482], señalaba que los métodos de diseño enfrentan diversos niveles de complejidad derivados de: a) la búsqueda de tecnologías, invenciones o desarrollos, que son aplicados a un problema particular de diseño; b) el control de los efectos colaterales que pueda tener un diseño; c) la dificultad de aplicar nueva información que invalida soluciones de diseño existentes; d) la imposibilidad de evitar grandes incompatibilidades entre productos, a menos que se organicen total y lógicamente y, por último, e) la extrema dificultad de descubrir secuencias racionales que ayuden a la toma de decisiones. En opinión de dicho autor, estas condiciones obligan al diseñador a utilizar medios que le permitan trabajar con base en lo que puede ser posible en el futuro y no sólo con lo que ha sido posible en el pasado.

Por su parte, Donald Schön[483] sintetiza los cambios tecnológicos que influyen en el diseño de la manera siguiente: a) reconocimiento de la continua innovación de productos como central en las empresas; b) cambio de formas fundamentales de organización a sistemas más flexibles; c) cambio de concepto en lo que se refiere a objetivos de las empresas (ejemplo: de “equipo de oficina” a “procesamiento de información”); d) cambio de énfasis de los productos a los procesos; e) transición de organizaciones y tecnologías estáticas a formas más flexibles; f) formas de conocimiento capaces de manejar una mayor complejidad de la información. Como consecuencia de estos cambios, el rol del diseñador cambia, y la apariencia, la selección de los materiales, etcétera, vienen a ser funciones secundarias del proceso proyectual y, como función principal, se perfila una racionalización del proceso total de un sistema, desde sus aspectos de ingeniería básica hasta su

481 Olea, Oscar. y González Lobo, Carlos. Op. Cit. p.14.

482 Jones, Christopher. The need for new methods, *en Man made futures*. The Open University Press. Londres. 1974. pp. 269-271.

483 Schön, Donald. Design in the light of the year 2000. en *Man made futures*. Op. cit. pp. 258-259.

distribución. Para atacar estos nuevos aspectos, no es suficiente la intuición, se requiere de métodos acordes a la nueva estructura de los problemas.

CAUSAS ENDÓGENAS

- Por la complejidad de los problemas

Este es un aspecto que guarda cercana relación con el anterior, pues no solo la tecnología es cada vez más compleja, también lo son las necesidades que se pretenden resolver. Dentro de la conciencia que en esos momentos se desarrollaba sobre los problemas que los diseñadores enfrentaban, se apuntaba que el diseño, más allá de resolver necesidades de uso, genera soluciones que impactan la manera en que el ser humano se relaciona con el medio ambiente y con otras personas, dando por consecuencia un nuevo grupo de requerimientos que, además, presentaba una continua transformación.

> *Dar forma a tales productos es pues nada menos que proponer y programar no ya formas de receptibilidad como la pintura, sino formas de vida*[484].

Ante esta creciente complejidad, el Movimiento de los Métodos buscaba herramientas que permitieran transitar de la formulación de un problema a su solución, con relativa seguridad. Por tanto, se esperaban dos resultados fundamentales de los métodos:

> *Que nos ofrezcan una serie de directivas y que nos aclaren la estructura del proceso proyectual*[485].

Por otro lado, ante la presión de innovar en cada proyecto, los diseñadores se enfrentaban al problema de la gran cantidad de información y, en consecuencia, a la conciencia sobre la necesidad de poseer instrumentos operativos para manejarla, pues la abundancia de información podía generar desorden y por tanto una fuerte tendencia hacia la entropía. Para contrarrestar esta tendencia, se recurre a los métodos.

---

484 Rubert de Ventós, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Edit. Península. Barcelona. 1969. p. 525.

485 Bonsiepe, Gui. *Teoría y práctica del diseño industrial*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona 1978. p. 146.

> *La imposibilidad de atender personal e inmediatamente a todas las exigencias provoca entonces el nacimiento de las teorías que tratan de organizar abstracta y racionalmente estas exigencias*[486].

La necesidad de manejar la creciente cantidad de información hizo volver los ojos hacia las técnicas y métodos de la cibernética que, en cierta medida, sirvieron como modelo al proceso de diseño. Este hecho se observa fácilmente en la presentación de Christopher Jones[487] sobre la necesidad de usar un método: a) sin métodos, el diseñador no se encuentra libre para concentrarse en sólo una pequeña parte del problema y no tiene medios para comunicar la esencia de sus imágenes mentales; b) sin un buen método, no hay posibilidad de realizar juicios rápidos sobre la factibilidad de detalles críticos; c) es necesario un buen método que permita realizar juicios con la suficiente objetividad.

- De orden pedagógico

Desde el término de la segunda guerra mundial, el acelerado desarrollo de la industria en el mundo fue creando una demanda creciente de profesionales para solucionar problemas que requerían del diseño. Es esta demanda la que produce el surgimiento de escuelas de diseño en todos los países industrializados y, en consecuencia, en aquellos que buscaban impulsar el desarrollo y crecimiento de industrias, así, siguen el ejemplo y se estimula el surgimiento de estas escuelas en algunos de los países latinoamericanos.

Resulta evidente que, ante el surgimiento de estas escuelas, debe fortalecerse el proceso de formación en una nueva profesión que se conformaba en esos momentos. Parte importante de la estructura general de dichas escuelas y de los conocimientos específicos que deberían mostrar los diseñadores está representada por los métodos.

El rigor inherente a los procesos lógicos en que se fundamentaron los métodos proyectuales, ofreció un marco pedagógico fundamental, pues centraban la labor del diseño en procesos lógicos, alejándose de aspectos como la intuición o la llamada creatividad individual.

---

486 Rubert de Ventós, Xavier. *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*. Edit. Anagrama. Barcelona. 1973. p. 59.

487 Jones, Christopher. Op. cit. pp. 270-271.

> *Los métodos de diseño son procedimientos enseñables/aprendibles, repetibles y comunicables que ayudan al diseñador en el proceso de diseñar*[488].

Son precisamente estas características las que hacen a los métodos tan atractivos para las escuelas de diseño, de aquí que estas los apoyen y promuevan su desarrollo:

> *Las necesidades propias de estas escuelas, que empiezan a recibir un gran número de alumnos para prepararlos en el campo del diseño, las obligan a desarrollar técnicas pedagógicas que, independientemente del talento personal, al ser aplicadas capaciten al estudiante en un nivel de eficiencia aceptable*[489].

Ante la tarea de "enseñar a diseñar", los métodos ofrecen una guía racional que permite estructurar y comunicar los factores que influyen en la conformación de un producto.

Es notorio que son pocos los autores que, sobre el tema de la enseñanza, enfatizan la importancia del aspecto pedagógico de los métodos de diseño, sin embargo, sin duda ha sido ésta una de las causas que mayor impulso imprimieron al Movimiento de los Métodos, al convertirse las escuelas en centros donde se desarrollaron la gran mayoría de estos métodos.

- De orden psicológico

Este es otro factor que impulsó el desarrollo de los métodos proyectuales, si bien rara vez es mencionado, ha estado presente de manera implícita en el Movimiento de los Métodos. Bonsiepe opina que

> *La metodología del proyectar se funda en la hipótesis de que en el proceso proyectual, incluso en la variedad de las situaciones problemáticas, se halla enterrada una estructura común, es decir, hay unas constantes que vienen a configurar, por así decirlo, una armadura, haciendo abstracción del contenido particular de cada problema proyectual singular*[490].

Este punto de partida, más que una hipótesis –que aún está por ser comprobada- es, para los métodos proyectuales, un hecho en el cual fundan su eficiencia. Surge

---

488 Cross Nigel. *The recent history of post-industrial design methods*. Editado por Hamilton, N. The Design Council. Londres 1980. p. 50.

489 Olea, Oscar. y González Lobo, Carlos. Op. cit. p. 13.

490 Bonsiepe, Gui. Op. Cit. p. 13.

una pregunta sobre las motivaciones que llevan a dar una gran importancia a los métodos proyectuales. Una posible respuesta es la siguiente:

> *Es importante ver que los elementos del problema no son simplemente dados. El hecho de la irregularidad, por ejemplo, no es accesible sin más […] sólo se convierte en objeto de nuestra atención a través de una cierta expectativa. O, para ser más exactos, este hecho de la regularidad existe porque hay una expectativa de regularidad. Después de todo, el término de irregularidad tienen sentido sólo si disponemos de una regla*[491].

En otras palabras, encontrar "enterrada una estructura común" obedece más a factores culturales que a hechos "naturales" u "objetivos".

Ahora bien, si la hipótesis anterior es válida, cabe preguntarse ¿cuál es el origen de esta expectativa de regularidad? Alexander considera que hay dos razones para el surgimiento del interés en la metodología: una es el estado desesperante de la arquitectura (bien podemos esto al ámbito del diseño en general).

> *[…] la otra, pienso, es el miedo. Sencilla y simplemente. Está asociado con un estado psicológico en el cual una persona no está dispuesta a llevar a cabo el trabajo más bien 'asustante' de crear un diseño y retrocede ante el dilema:… hasta en estudiantes que no están interesados en métodos de diseño encuentro que este miedo es visible; es su rechazo a comprometerse*[492].

A su vez este miedo encuentra su origen en el tan conocido "salto al vacío" de cualquier proceso de diseño. El momento en el que el diseñador crea formas que pretenden dar solución a una demanda verbal, ese momento en que queda solo frente a un papel en blanco y en su mente dan vuelta diversas informaciones, en ocasiones opuestas, y hay que dar una forma que las resuelva. El "salto al vacío" genera miedo que se transforma en angustia. Para el diseñador, saber que se dispone de una herramienta que le permite enfrentarse a un problema y que cumpla la función de hilo de Ariadna, reduce los niveles de angustia y el sentimiento de inseguridad:

> *Para superar esta situación de inseguridad o de conocimiento imperfecto es por lo que se lleva a cabo el esfuerzo de elaboración de una metodología de la proyección*[493].

---

491 Feyerabend, Paul. *Contra el método*. Edit. Ariel. Barcelona. 1975. p. 106.

492 Alexander, Christopher. *Tres aspectos de matemática y diseño*. Tusquets editores. Barcelona. 1980. p. 139.

493 Bonsiepe, Gui. op. Cit. p. 149

- Búsqueda de status académico

Aunado a lo anterior se encuentra la búsqueda de status:

> *[…] gracias a ella (la metodología), el diseño adquiere una actitud de signo científico que le otorga cierta conciencia moral, al permitirle el rechazo de dogmas, apriorismos o intuiciones prematuras e injustificadas como soluciones definitivas*[494].

La búsqueda de un status científico ha sido muy importante para el diseño. Al inicio de la Revolución Industrial, la innovación se hacía primero y después se le buscaba un cierto principio científico, como fue la máquina de vapor, en la que sólo tiempo después de conocerla y usarla se conocieron los principios físicos y químicos a los que respondía su acción. Ante el avance de la industrialización, con la consiguiente tecnología y división del trabajo, se hizo necesario optimizar tanto esfuerzos como capital invertido. Esto invirtió el proceso y poco a poco la investigación fue ganando terreno hasta imponerse no sólo como principio sino como ideal.

En el mundo académico, ser 'científico' es una aspiración. De aquí que a los profesores universitarios se les evalúe con base en trabajos 'publicados' y no en diseños realizados. Impulsó esta cientifización, la opinión de que las soluciones adecuadas a los problemas actuales del diseño requerían una previa elaboración científica, así como la crítica de la actitud típica del diseñador como mero 'consumidor de ciencia' que tan sólo utilizaba más o menos ocasionalmente los conocimientos científicos[495]. Dar este status es otra de las causas para la existencia de los métodos:

> *El deseo de conferir a la actividad proyectual el estigma de la respetabilidad académica que goza –con razón o sin ella- el concepto de la ciencia*[496]

Otra razón para apoyarse en las metodologías, es la necesidad de explicar a otros las soluciones alcanzadas, "demostrando" que no son formas gratuitas: *dar explicaciones de por qué un proyecto a llegado a determinadas soluciones y no a otras*[497]. Sin embargo, como se verá más adelante, las explicaciones sobre el por qué de la forma final del producto, en ocasiones se convierte más en una racionalización que en una real justificación.

---

494 Mañá, Jordi. *El diseño industrial*. Salvat editores. Barcelona. 1974. p. 109.
495 Selle, Gert. Op. Cit. pp. 183-184.
496 Rubert de Ventós, Xavier. *Utopías de la sensualidad*. Op. Cit. p. 70.
497 Ibid. P. 71.

Son estos los motivos que internamente han llevado a los diseñadores a desarrollar metodologías que en ocasiones parecen más complejas que los problemas que queremos resolver.

REVISION DE ALGUNOS MÉTODOS PROYECTUALES

A través del tiempo, el ser humano ha buscado –de manera más o menos consciente- diversos modos de proyectar objetos; durante la Edad Media, apoyados en los gremios, los artesanos unieron el arte y la técnica en el oficio, y los cambios y adaptaciones que se hacían a los objetos eran lentos y se realizaban en el transcurso del trabajo mismo.

Los cambios ocurridos durante el Renacimiento llevan a buscar un nuevo modo de producir y proyectar los objetos *en el nuevo plano de la ciencia y la ingeniería*[498]. Así se hacen estudios sobre la geometría, la composición, física, materiales, estructuras, etc., que enfrentan a los diseñadores ante la necesidad de desarrollar una herramienta intelectual que les permita anticipar y controlar las diversas alternativas proyectuales que es posible generar. Esto lleva a Leonardo da Vinci a afirmar que el dibujo es

> *[…] uno de los procedimientos técnicos y demostrativos que le permiten hacer canales o presas, construir máquinas y fundir el metal*[499].

En particular, el desarrollo del dibujo técnico a escala fue de gran importancia. El dibujo permite a los diseñadores introducir cambios mayores en el proyecto, mientras que el artesano de la Edad media estaba atado a alteraciones menores.

> *[…] el dibujo a escala puede ser entendido como un modelo rápidamente manipulable de las relaciones entre los componentes que conforman un producto. La velocidad con la que ese modelo puede ser percibido y cambiado, y su capacidad para almacenar decisiones tentativas concernientes a una parte mientras se desarrolla otra, permite al diseñador trabajar con un grado de complejidad, que de otra manera sería inimaginable*[500].

A partir del siglo XVII se inicia la separación entre arte y técnica, acentuándose durante el siglo XVIII y culminando en la Revolución Industrial del siglo XIX, la cual obligó a una clara distinción entre artistas e ingenieros, entre el mundo productivo y el de la sensibilidad. Los métodos de proyectación se empiezan a vislumbrar ante

---

498 Rubert de Ventós, Xavier. *Teoría de la Sensibilidad*. Ediciones Península. Barcelona.

499 Citado en Rubert de Ventós, Xavier. Op. Cit. p. 542.

500 Jones, Christopher. *Design Methods*. Londres. 1970. p. 28.

la necesidad de controlar los cada vez más complejos sistemas productivos. Si bien, en esa época, se dan posturas como las de Morris y Ruskin, que buscaban un retorno a las formas artesanales de producción, el avance de la técnica obligó a cambiar irreversiblemente los métodos proyectuales:

> *La única salida viable era hacia adelante; uniendo el arte al legítimo sucesor de aquellos oficios medievales y de aquellas técnicas renacentistas: a la producción industrial*[501].

Esta situación impulsó la necesidad de racionalizar y normalizar no sólo el dibujo sino el proceso del diseño en general.

Ya en el siglo XX, las raíces de los métodos del diseño son firmes; en 1923 Theo van Doesburg (miembro destacado del grupo De Stijl) afirmó:

> *Nuestra época es hostil a cualquier especulación subjetiva en el arte, la ciencia, la técnica, etc., etc. El nuevo espíritu que ahora gobierna casi la totalidad de la vida moderna, se opone a la espontaneidad animal, al dominio de la naturaleza, a la palabrería artística. Para poder construir un nuevo objeto necesitamos un método, esto es, un sistema objetivo*[502].

Estas ideas eran compartidas por Muthesius (fundador del Deutscher Werkbund) y posteriormente por Walter Gropius (en la Staatliches Bauhaus), quienes ya buscaban claramente un racionalismo en la actividad proyectual.

El aspecto artístico de los objetos se tomó en la Bauhaus como punto de partida más no como meta final. El diseño debía aceptar parámetros objetivos tales como la adaptación al medio ambiente, función, estandarización de los materiales, etc., buscando así liberar al diseño del caos ornamental, y *subrayar la importancia de sus funciones estructurales y centrar la atención en las soluciones concretas y económicas*[503]. De esta manera nació el funcionalismo. Actualmente es fácil observar lo insuficiente de sus métodos, en gran parte intuitivos y que aún no acertaban a definir la totalidad problemática del diseño y por atender aspectos "funcionales" se olvidan de otros tales como costos e producción. A pesar de sus limitaciones, estos métodos dominaron el campo del diseño.

La búsqueda de métodos que ayudaran al manejo más objetivo de los diversos factores que influyen en los proyectos dentro de un ámbito industrial, llevó a un

---

501 Rubert de Ventós, Xavier. op. Cit. P. 542.

502 Naylor, Gillian. *The Bauhaus*. Studio Vista. Londres. 1968. p. 48.

503 Gropius, Walter. *La nueva arquitectura y el Bauhaus*. Edit. Lumen. Barcelona. 1966. p. 25.

acercamiento hacia la ingeniería y el método científico. Uno de los primeros resultados de este acercamiento fue el método conocido como *Operational Research* (OR), desarrollado en Inglaterra durante la segunda guerra mundial y que marcaba un orden coherente y disciplinado que ayudaba en la toma de decisiones.

> *La aplicación de las técnicas OR a la toma de decisiones administrativas, al final de la década de los cincuenta, fue un modelo que los pioneros de los métodos de diseño usaron para justificar el desarrollo de nuevas técnicas para la toma de decisiones en el proceso de diseño*[504].

De esta manera se fue produciendo una gran inquietud por los métodos de diseño y diversas opiniones se fueron sumando hasta desembocar en 1962 en una conferencia sobre métodos de diseño en Londres[505]. La preocupación de esta conferencia fue el diseño "sistemático" con un énfasis especial en las técnicas. En la década de los sesenta se realizaron más conferencias sobre este tema. Destacaron la de 1965 en Birmingham (Inglaterra) titulada *El método de diseño*[506], donde se realizó un claro intento por buscar los puntos comunes entre el método científico y el diseño; sin embargo, al final de la conferencia no se obtuvo un claro consenso al respecto.

En 1967 la conferencia de Portsmouth (Inglaterra) se enfocó principalmente a la arquitectura[507]. A partir de la conferencia en el Instituto Tecnológico de Massachusets, que versó sobre *Métodos emergentes en el diseño ambiental y planeación*[508], fue evidente que había tres corrientes principales en el campo de los métodos de diseño:

1). Una tendencia buscaba la manera de utilizar la cibernética en el proceso de diseño. En esta corriente se distinguieron los trabajos de Asimow, Alexander y Simon. En México se destacaba particularmente el trabajo de Olea y González Lobo.

---

504 Cross, Nigel. *Design and Industry: The effects of industrialization and technical change on design*. Editor: Hamilton, N. The Design Council. Londres. 1980. p. 50.

505 Jones, Ch. y Thornely, D. *Conference on Design Methods*. Pergamon Press. Oxford. 1963.

506 Gregory, S. *The Design Method*. Butterwoth. Londres. 1966.

507 Broadbent, G. *Design Methods in Architecture*. Lund Humpries. Londres. 1969.

508 Moore, G. *Emerging Methods in environmental design and planning*. MIT Press. Cambridge. 1964.

2). La corriente de la “creatividad”, que tiene sus raíces en técnicas como la “lluvia de ideas”, la “sinéctica” y el “pensamiento lateral” en las que se destacan los trabajos de Adams y De Bono.

3). Por último está la que podemos considerar la corriente central que, además, ha sido la de mayor impacto en paéses como los latinoamericanos. Se destacan autores como Jones, Broadbent, Bafnall, Archer, Asimow, Maldonado, Gugelot y, en México, Olea y González Lobo, así como un grupo de profesores de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, entre otros.

A continuación se hará una breve descripción de los principios manejados por los autores que más influencia han tenido en nuestro medio.

Christopher Jones[509]. Si bien este autor no ha desarrollado propiamente un método, pues su obra más conocida es más bien una antología, sus ideas sobre la necesidad de un método han dado un lenguaje ya común en el medio del diseño, en particular los conceptos sobre el diseño como “caja negra” o como “caja transparente”.



Modelo de caja transparente según Christopher Jones

En el caso de la caja negra se considera que el diseñador es capaz de producir resultados en los que confía y que a menudo tienen éxito, más no es capaz de explicar cómo llegó a tal resultado. Las características de este modo de diseñar son:

1. El diseño final está conformado por las entradas (inputs) más recientes procedentes del problema, así como por otras entradas que proceden de experiencias anteriores.

509 Jones, Ch. *Design Methods*. Op. Cit.

2. Su producción se ve acelerada mediante el relajamiento –durante cierto periodo- de las inhibiciones a la creatividad.

3. La capacidad para poder producir resultados relevantes depende de la disponibilidad de tiempo suficiente para que el diseñador asimile y manipule imágenes que representen la estructura del problema.

4. A lo largo de esta manipulación, repentinamente se percibe una nueva manera de estructurar el problema, de tal manera que se resuelven los conflictos.

5. El control consciente de las distintas maneras en que se estructura un problema, incrementa las posibilidades de obtener buenos resultados.

Por lo que se refiere a los métodos de caja transparente, sus características son las siguientes:

1. Objetivos, variables y criterios de evaluación son claramente fijados de antemano.

2. El análisis del problema debe ser completado antes de iniciar la búsqueda de soluciones.

3. La evaluación es fundamentalmente verbal y lógica (en lugar de experimental).

4. Las estrategias se establecen de antemano.

5. Por lo general las estrategias son lineales e incluyen ciclos de retroalimentación.

Se puede afirmar que tanto el método de caja negra como el de caja transparente tienen como resultado ampliar el espacio de búsqueda de la solución al problema de diseño. Con la caja negra se logra eliminar las restricciones al proceso creativo y estimular la producción de resultados más diversificados. En la caja transparente el proceso se abre para incluir varias posibilidades, siendo las ideas repentinas del diseñador tan sólo un caso particular. Según Jones

> *La debilidad fundamental de ambos enfoques es que el diseñador genera un universo de alternativas desconocidas que resulta demasiado extenso para explorar con el lento proceso del pensamiento conciente*[510].

Para resolver este problema es necesario dividir el esfuerzo de diseño en dos partes:

a. Una fase que lleva a cabo la búsqueda de un diseño adecuado.

b. Otra fase que controla y evalúa al sistema de búsqueda (control estratégico).

De acuerdo con este autor, esta estrategia permite a cada miembro del equipo de diseño comprobar el grado en que las proposiciones proyectuales son adecuadas. Para esto es necesario crear un metalenguaje que sea suficientemente genérico para poder describir las relaciones entre una determinada estrategia y la situación de diseño. A través de la evaluación, con este metalenguaje se puede construir un modelo que preverá los resultados probables de las distintas estrategias alternativas y así se podrá optar por la más prometedora.

Morris Asimow. En su obra más difundida[511], describe la totalidad del proceso de diseño y es claro ejemplo de cómo los diseñadores industriales volvían los ojos hacia los métodos de la ingeniería. Este autor concibe el proceso de diseño de manera muy similar al de la información. Así, la creatividad proyectual, básicamente consiste en

> *La recolección, manejo y organización creativa de información relevante de la situación del problema; prescribe la derivación de decisiones que son optimizadas, comunicadas y probadas o evaluadas de esta manera; tiene carácter iterativo, debido a que a menudo, al realizarse dispone de una nueva información o se gana una nueva comprensión que requiere se repitan operaciones previas*[512].

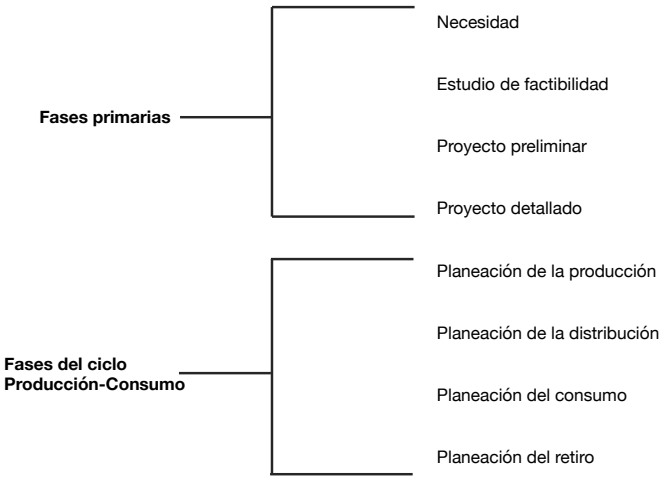
---

[510] Jones, Ch. Informe sobre la metodología del diseño, en *Metodología del diseño arquitectónico*. Gustavo Gili. Barcelona. 1971. p. 193.

[511] Asimow, Morris. *Introducción al proyecto*. Herrero Hnos. México. 1970.

[512] Ibid.

En su método, Asimow considera que existen dos grandes fases que se interrelacionan entre sí. La primera es llamada la fase de planeación y metodología y consiste en las siguientes etapas: preparación del diseño, diseño total de los subsistemas, diseño total de los componentes, diseño detallado de las partes, preparación de los dibujos de ensamble, construcción experimental, programa de pruebas del producto, análisis y predicción, rediseño.



El proceso de diseño según Asimow

El trabajo de este autor influyó en muchos otros que se enfocaron al estudio en detalle de ciertas fases. Tal es el caso de Starr[513] y sus técnicas matemáticas para auxiliar en la toma de decisiones y de Alger y Hays[514] sobre la creatividad. En particular, estos últimos consideran que un proceso de diseño consiste en las siguientes fases: reconocimiento (definición del problema), especificación (proceso de análisis que permita la obtención de requerimientos), evaluación y decisión (proposición de alternativas), optimización (decidir por una solución), revisión (retroalimentación del proceso) e implementación (realización de prototipos y pre-serie).

A través de estas breves citas, es fácil observar que podemos encontrar las fuentes de estas tendencias en los métodos proyectuales en el método científico y en la teoría clásica de la información; estos métodos sirvieron como modelo para el

513 Starr, Keith. Di*seño de productos y teoría de la decisión*. Herrero Hnos. México. 1970.

514 Alger, J. y Hays, C. *Creative Synthesis in Design*. Prentice Hall. Englewood Cliffs N.J. 1964.

desarrollo de subsecuentes proposiciones específicamente desarrolladas para el diseño industrial, como en el caso de Bruce Archer.

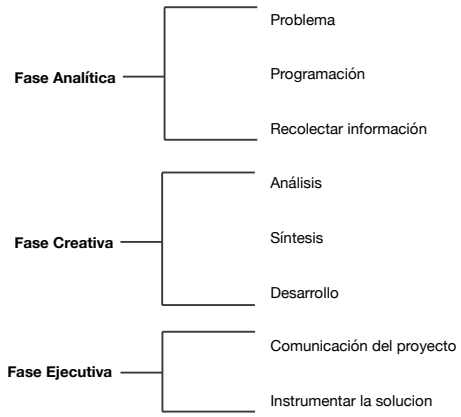
Bruce Archer. El Método sistemático para diseñadores, desarrollado por Bruce Archer[515], fue publicado durante 1963 y 1964 por la revista inglesa *Design***.** En este método, Archer propone como definición del diseño:

> *[…] seleccionar los materiales correctos y darles forma para satisfacer las necesidades de función y estéticas dentro de las limitaciones de los medios de producción disponibles*[516]

Lo anterior implica reconciliar un amplio rango de factores. El proceso de diseño, por lo tanto, debe contener fundamentalmente etapas que se subdividen en las siguientes fases:

1. Definición del problema y preparación del programa detallado.
2. Obtener datos relevantes, preparar especificaciones y con base en éstas, retroalimentar la fase1
3. Análisis y síntesis de los datos para preparar propuestas de diseño.
4. Desarrollo de prototipos
5. Preparar y ejecutar estudios y experimentos que validen el diseño.
6. Preparar documentos para la producción

Cada una de estas fases se divide, a su vez, en una serie de pasos detallados a seguir en el proceso del diseño. La lista completa es de 229 actividades distintas, lo que convierte a este método en uno de los más detallados y exhaustivos publicados hasta la fecha.

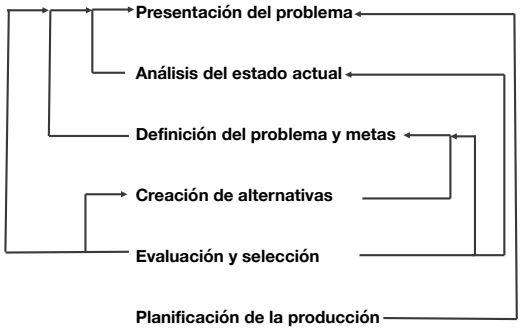


515 Archer, Bruce. *Systemic Method for Designers*.Royal College of Art. Londres. 1968.
516 Ibid. p.1.

La presentación de este método se complementa con diagramas de ruta crítica y algunos estudios de caso. De éstos, el más conocido es el que se refiere al diseño de una cama de hospital presentado en el congreso de ICSID en 1965. La fundamentación de las ideas de Archer la encontramos de nuevo en el clásico método científico, lo que ha sido explicado por el autor, quien en repetidas ocasiones hace mención de "*la ciencia del diseño": ... (el diseño) es una ciencia porque es una búsqueda sistemática cuya meta es el conocimiento*"[517].

Junto con Tomás Maldonado, este autor ha sido uno de los principales exponentes de este enfoque del diseño; su influencia en el ámbito del diseño ha sido considerable y su trabajo sobre metodologías ampliamente difundido. Su modelo ha sido utilizado como principio por diversos autores.

HfG Ulm. El método usado en la escuela de Ulm, fue desarrollado por Hans Gugelot. La etapa del diseño "científico" en Ulm[518] buscó una revisión de diversos conocimientos científicos tales como: análisis matemático de complejidad, análisis vectorial, análisis de matrices, programación lineal, topología, cibernética, teoría de los algoritmos, antropología, psicología experimental y teoría de los juegos. En 1963 Hans Gugelot propone una metodología básica para el diseño de productos industriales. la cual fue ampliada posteriormente por Bernhard Bürdek[519]. Gugelot puso en práctica sus conceptos en varios diseños realizados para la companla Braun AG, que posteriormente fueron consolidados en el trabajo de Dieter Rams.



517 Ibid. p. 3.

518 Maldonado, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Gustavo Gili. Barcelona. 1978, p. 19.

519 Burdek, Bernhard. *Introducción a la metodología del diseño*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1976.

Esquema general del proceso según Gugelot

El esquema anterior se complementa con las siguientes etapas:

1. Etapa de información. Recolectar toda la información posible sobre la compañía para la que se va a diseñar: prioridades, tipo de productos, programas de desarrollo, infraestructura productiva, sistema administrativo, etc. Se estudian productos similares en el mercado.

2. Etapa de investigación. Sobre las necesidades del usuario, del contexto del producto, aspectos funcionales y sobre nuevos métodos de producción posibles. Se obtienen requerimientos.

3. Etapa de diseño. Exploración en búsqueda de nuevas posibilidades formales, estudio tipológico. Es necesario aclarar que esta etapa se apoya en diversos conocimientos científicos y no en la inspiración del diseñador.

4. Etapa de decisión. El diseño se presenta tanto al departamento de ventas como al de producción, para lo cual es necesario presentar estudios de costo/beneficio a ambos; en particular al departamento de producción es necesario presentarle un estudio tecnológico bien fundamentado.

5. Etapa de cálculo. Se ajusta el diseño a las normas y estándares de materiales y producción. Cálculo de resistencias, desgaste. etc.

6. Construcción del prototipo. Se realizan pruebas con el prototipo, evaluándolo con respecto a los objetivos iniciales.

Estas son, a grandes rasgos, las principales fases enunciadas por Gugelot; sin embargo es importante resaltar el esfuerzo realizado para dar una guía racional a la obtención de los requerimientos (fase 2). Esta estructura es la siguiente, ejemplificada con una cama de hospital[520]:

a. Objetivos. Enunciar la función de un subcomponente o elemento del diseño. Por ejemplo: debe ofrecer una superficie para acostarse.

b. Parámetro determinante. Identificar el elemento contextual con dirección directa al objetivo. Ejemplo: medidas antropométricas.

520 Ibid. p. 27-29.

c. Parámetro determinado. Identificar el factor relevante. Ejemplo: medidas de la superficie de apoyo.

d. Subparámetro. Especificar los aspectos que quedan bajo el control del diseñador. Ejemplo: largo y ancho. . .

e. Cuantificación. Especificación de los rangos de acción. Ejemplo: 85-89 cm. (ancho) y 190-200 cm. (largo).

Según este método, la aplicación cuidadosa del análisis de requerimientos para cada uno de los subcomponentes de un diseño permitirá un control amplio sobre el proceso de diseño y sus resultados.

Christopher Alexander. En su obra más difundida *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, hace un recuento histórico sobre los métodos que se han usado en el diseño, concluyendo que al empezar los diseñadores a usar métodos racionales, sus productos no eran necesariamente mejores que los obtenidos por los métodos intuitivos, debido no a que se usen métodos racionales, sino a que éstos no son lo suficientemente rigurosos. Concluye con la necesidad de crear un método verdaderamente científico.

Según Alexander, el problema de los métodos tradicionales es que los diseñadores, al descomponer los factores constitutivos de un problema, recurren a términos verbales que corresponden más a una tradición cultural que a la estructura real del problema. Por si esto no fuera suficiente, los métodos tradicionales llevan al diseñador a obtener una lista de requerimientos (lingüísticos, no formales), pero no marcan un camino claro para llegar a la síntesis formal. Para este autor, la clave se encuentra en el análisis riguroso del problema y en adaptar a éste la estructura del programa del diseño y no al revés. Para lograr esto, se recurre a la teoría de los conjuntos. A grandes rasgos, podemos dividir el método de Alexander en 6 pasos:

1. Definición del problema mediante una lista que explicita sus límites y sus requerimientos.

2. Mediante una lista de exigencias, se estudia el comportamiento de todos los sistemas en el contexto.

3. Sobre cada par de exigencias se da un juicio con el objeto de determinar si las soluciones a una de las exigencias están determinadas con las de otra (esta relación puede ser positiva o negativa).

4. Se analiza y descompone la matriz resultante del paso anterior y se establece una jerarquía de subsistemas.

5. Por medio de diagramas se encuentra una solución a las exigencias de cada subsistema.

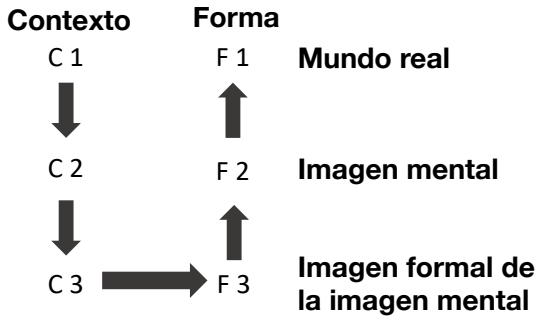
6. Los diagramas se van desarrollando hasta lograr un proyecto, que es la síntesis formal de las exigencias. Alexander considera que para los pasos 3 y 4 resulta particularmente útil el uso de una computadora.

Es necesario aclarar que este método emerge de concebir el diseño como el proceso de adaptación de una forma a un contexto no controlado por el diseñador. Se considera que el contexto está compuesto por:

a. Ubicación física.

b. Uso.

c. Métodos de fabricación.



Relación contexto-forma según Alexander

Es decir, se considera que en todo problema de diseño, existen dos componentes: uno que está formado por exigencias fuera del control del diseñador y el otro por la forma que el diseñador debe adaptar a la anterior.

Lo hasta aquí expuesto se basa en los primeros textos de Alexander, sin embargo, es importante resaltar que, en textos posteriores, este autor se ha desviado considerablemente de estas propuestas, llegando a presentar severas críticas a los métodos proyectuales.

Modelo Diana. Oscar Olea y Carlos González Lobo, presentan un modelo llamado Diana[521], que surge en el contexto de la cátedra de Teoría del Diseño y Análisis, en la Universidad Iberoamericana, y representa uno de los esfuerzos realizados en México por estructurar un modelo metodológico útil al diseño. Si bien el modelo se presenta dentro de la corriente del diseño auxiliado por computadoras, su aplicación no está limitada al necesario uso de este instrumento. Sus características generales son: Los factores básicos en el proceso proyectual son la demanda, la respuesta que da el diseñador y el objetivo satisfactor. La demanda se conforma por los siguientes factores:

a. Ubicación. Definición del sitio específico donde surge la necesidad.

b. Destino. Finalidad que se persigue con la satisfacción de la demanda.

c. Economía. Evaluación de los recursos disponibles para satisfacer la demanda.

Para que el diseñador sea capaz de dar una respuesta adecuada a la demanda, debe manejar cinco niveles:

a. Funcional. Soluciones donde se manifiestan las relaciones entre el objeto y su uso.

b. Ambiental. Engloba la problemática que plantea la relación entre el objeto y su contexto físico.

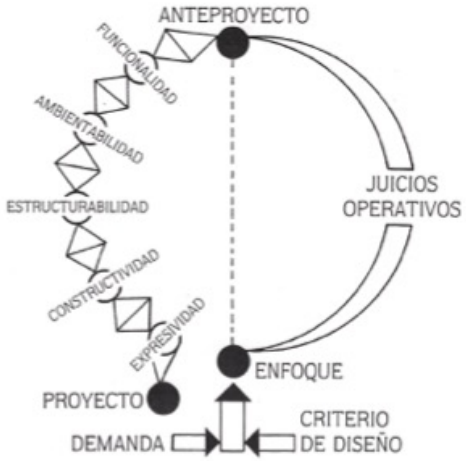
c. Estructural. Tiene que ver con la rigidez o durabilidad del objeto en función del uso.

d. Constructivo. Área de problemas que surgen de los medios de producción y su incidencia sobre las soluciones a los demás niveles.

e. Expresivo. Tiene que ver con los niveles de solución estéticos

521 Olea, Oscar. y González Lobo, Carlos. *Análisis y diseño lógico*. Trillas. México.1977.

[...] cualquier diseño mal resuelto a este nivel está condenado al rechazo por parte del usuario; por tanto la estética se enlaza a la funcionalidad[522]



Esquema del Modelo Diana

Los pasos que se siguen para el modelo Diana son los siguientes:

1. Configuración de la demanda. Definición de los tres factores: ubicación, destino y economía.

2. Organización de la información. Se persigue el objetivo de determinar cuáles unidades de información son variables y cuáles constantes.

3. Definición del vector analítico del problema. "…elección de cierto número de variables de diseño, de acuerdo a un enfoque particular del problema, que sirva para obtener una solución a nivel de conjunto, de sector, de elemento o de detalle, según sea el caso"[523].

4. Definición del enfoque. Elegir estrategia con base en la definición del grado de dependencia, interdependencia o independencia, según sea el caso, de cada una de las variables.

5. Definir las áreas semánticas de los términos de la demanda que tengan relación con cada variable.

[522] Ibid. p. 73.
[523] Ibid. p. 78.

6. Organizar la investigación de acuerdo a las áreas semánticas definidas y, con base en ello, concretar las alternativas para cada variable.

7. Asignar a cada alternativa de cada variable una probabilidad de elección, representada por un conjunto de fracciones cuya suma sea 1. El objetivo es dar un orden jerárquico de *nuestras preferencias por alguna o algunas de las posibles alternativas*[524].

8. Asignar a cada alternativa su correspondiente factor acumulativo. Se busca considerar aquellos factores que, al irse acumulando (como el costo), están sujetos a valores máximos y mínimos.

9. Establecer las restricciones lógicas en forma de argumentos implicativos. Permite eliminar soluciones absurdas.

10. Calificar en forma binaria las áreas pertinentes de la demanda para cada alternativa con base en criterios objetivos de aceptabilidad.

11. Fijar el límite inferior de la probabilidad de elección.

12. Pasar los datos a la hoja de codificación.

13. Iniciar el proceso con la computadora.

Observar en detalle cada uno de los pasos del proceso rebasa los objetivos de esta presentación, por lo que sólo han sido enumerados para dar una idea general de la estructura del modelo que sirvió desde 1966 hasta la década de 1980, como base a los cursos de metodología del diseño en la Universidad Iberoamericana. De aquí su importancia, pues es el marco de referencia principal de un buen número de diseñadores en México.

Modelo General del Proceso de Diseño. Un grupo de profesores de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, publica en 1977[525] la propuesta de un *Modelo General del Proceso de Diseño*, que ha servido como columna vertebral a los estudios metodológicos en este centro docente. Este modelo surgió de un estudio del diseño y su ubicación en el contexto del diseño nacional. El diseño es entendido como

---

524 Ibid. p. 90.

525 Gutiérrez, Martín. et. al. *Contra un diseño dependiente*. Edicol. México. 1977

Un acto distinto, propio, integrado, científico-tecnológico-estético: una tecnología-estética-operacional o una operación estética-tecnológica-sui generis[526].

El modelo como todo proceso operativo, se define por su objetivo, por su meta[527] y parte de principios siempre operativos, que en su conjunto -y ya formulados diacrónicamente como modelo- pretenden desarrollar la autoconciencia sobre el método del proceso y asegurar así el proceso mismo y su correcto resultado. Este modelo consta de fases sucesivas que son las siguientes:

1**. Caso.** A partir de conjuntos de fenómenos y con base en un estudio interdisciplinario, surgen propuestas para cada disciplina; para el diseño esta propuesta es el caso, *y su formulación integral constituye la esencia de la primera fase del proceso de diseño*[528]. Esta fase determina en cierto grado la totalidad del proceso pues especifica tanto el marco teórico como las técnicas a utilizar.

2. **Problema.** Reunión de datos relevantes que incluyen el criterio de diseño para su interpretación y solución. En esta fase se persigue *la estructuración del cuerpo de requerimientos específicos*[529], para lo cual se agrupan en subconjuntos los datos relevantes, integrando con ellos un sistema con una secuencia jerárquica.

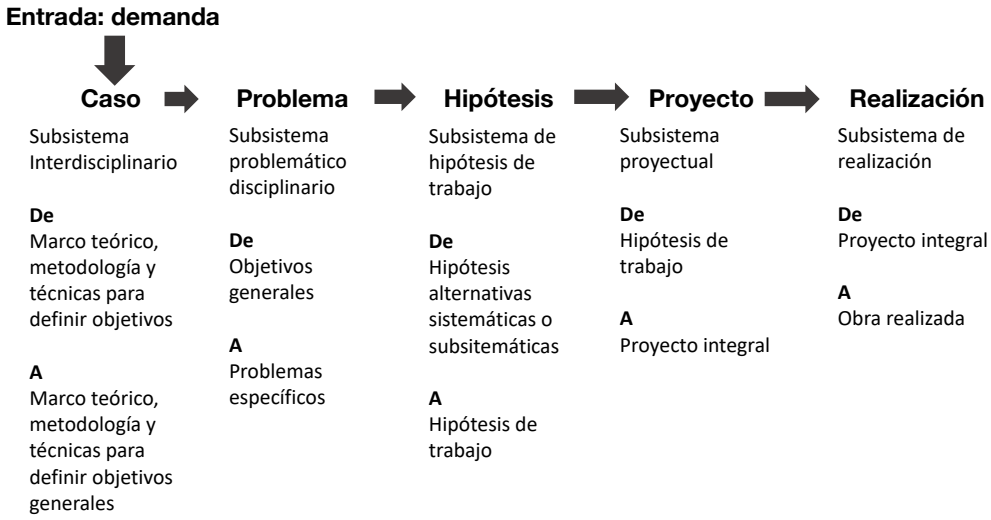
3. **Hipótesis.** En esta fase se desarrollan alternativas para analizar y resolver los sistemas semiótico, funcional, constructivo y de planeación económica-administrativa, utilizando métodos y técnicas tanto de las ciencias como de la expresión.

4. **Proyecto.** *Dentro de esta fase, la interacción con los métodos y las técnicas de las disciplinas que van a implementar en la realidad la hipótesis de diseño es total y de acción inversa a las anteriores*[530]. Se desarrolla con base en planos, maquetas y simuladores para poder contrastar las propuetsa surgidas en la fase de hipótesis con el estudio del caso.

---

526 Ibid. p. 46.
527 Ibid. p. 40.
528 Ibid. p. 32.
529 Ibid. p. 107.
530 Ibid. pp. 109-110.

5. **Realización.** En esta última fase, el diseñador se ocupa de la supervisión y dirección de la realización material de la forma propuesta. La fase de realización termina *cuando el objeto diseñado es utilizado por el grupo humano destinatario*[531].



Esquema del Modelo General del Proceso de Diseño

Si bien es fácil observar la estrecha relación entre este modelo y el método científico, su importancia reside, por un lado en el hecho de ser una de las pocas manifestaciones nacionales en el ámbito de la metodología y por otro, el hecho de que se desarrollara como apoyo fundamental a la enseñanza del diseño en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, lo que lo convierte en una influencia importante en el desarrollo de la profesión en México.

Otros rumbos

A la fecha, los métodos persisten como una de las preocupaciones centrales en la disciplina. Es claro que de la década de 1960 a la fecha se han dado múltiples cambios y aquellas estructuras iniciales hoy son consideradas como rígidas. En especial hoy se privilegia el concepto de proceso y el de método va quedando atrás.

Por otro lado, a lo largo del tiempo, se han dado cambios desde el Movimiento de los Métodos que es necesario revisar, pues es a partir de estos que se generan

531 Ibid. p. 111.

otras visiones que buscan superar algunas de las limitaciones de los primeros métodos proyectuales.

La búsqueda de status académico, en buena medida, ha dejado de ser un problema. Si bien es importante señalar que en ocasiones, dentro del ámbito académico y también del laboral, no siempre se entiende con claridad lo que hacen los diseñadores y cómo lo hacen, pero en cierta medida se reconoce que los diseñadores ofrecen soluciones pausibles. Incluso ciertos discursos como el del llamado *Design Thinking* han rebasado los límites de la disciplina y se adoptan en otros campos que, al igual que el diseño, buscan soluciones innovadoras a los problemas que se les presentan.

Otro aspecto a señalar es el cuestionamiento sobre las propuestas que se inclinan hacia el método científico como modelo a seguir. En especial se cuestiona el carácter inductivo-deductivo de las propuestas derivadas de estas posturas. En este sentido, cada vez más se señala el carácter abductivo del raciocinio propio de los proyectos de diseño. La necesidad de innovar y de ofrecer una mayor competitividad, Ha estimulado la búsqueda de otras maneras de abordar las problemáticas que se presentan.

> *La mayor parte de las dificultades de diseño no son de índole computable. Por dos razones. La una es que en casi todos los casos, el diseño depende de la profundidad de la visión que se posea y cualquier investigación preliminar al diseño que quieras hacer tendrá que tratar de profundizar tu visión (...) La otra cosa que sucede en diseño, aparte de profundizar la propia visión es la fusión real de visiones para crear formas. (...) Cuando estás fusionando tus visiones para crear formas, estás operando en un territorio que es tan lejano del territorio matemático, que ningún método existente puede echar una luz en la clase de dificultades morfológicas que tienes mientras tratas de hacerlo*[532]*.*

Aunado a lo anterior se presenta la conciencia de estudiar problemáticas y no tan solo resolver problemas específicos. El análisis sistémico de las problemáticas busca, por lo menos, reducir los impactos no deseados que se han dado a lo largo del siglo XX y aspectos como el deterioro ambiental, la globalización, la interdisciplina y, desde perspectivas más contemporáneas, el cuestionamiento por decolonizar al proceso de diseño y sus resultados, enfatizan la necesidad de estudiar procesos y no tanto métofdos específicos.

Aunado a lo anterior, la adopción de técnicas de análisis provenientes de otros campos, en especial la antropología y la etnografía, han modificado

---

532 Alexander, Christopher. *Tres aspectos de matemáticas y diseño*. Tusquets Editores. Barcelona.

substancialmente las posturas imperantes en los primeros métodos proyectuales. Esto no solo ha enriquecido el raciocinio de los diseñadores, sino que, sobre todo, lo ha acercado a otras fuentes, más humanísticas, que alejan actualmente a los métodos del carácter "científico" que se procuraba en el Movimiento de los Métodos.

Los métodos han servido para dar un cierto orden al proceso de diseño, sin embargo no debemos olvidar que el concepto "orden" es cultural, no una ley universal; "orden" tiene un sentido distinto para un habitante de un contexto urbano, que para otro en ámbitos rurales. Lo mismo podemos decir entre un país central y uno periférico.

Por otro lado, está el aspecto económico. Pignatari al comentar el método de Archer opina que

> *Para los países subdesarrollados es excesivamente oneroso competir con la calidad tecnológica de los más avanzados, incluso por el hecho de que ese perfeccionamiento redundaría sólo en beneficio de una minoría de la población*[533]*.*

El resultado de estas críticas ha sido la apertura a nuevos modelos que surgen desde distintas reflexiones. Si bien esto muestra la riqueza del campo, es importante reconocer que, desde una perspectiva pedagógica, la variedad tiende a causar en los estudiantes un cierto estado de sorpresa y de incertidumbre al no saber "qué método usar" o "cuál es el mejor". Y esto nos lleva a otra cuestión: se mencionó líneas arriba que una de las causas para adoptar los métodos surgió ante la necesidad de formar profesionistas. El uso de los métodos forma una parte importante de este proceso. En este sentido, abandonar el enfoque "científico" puede causar en los estudiantes perplejidad o incluso titubeo. Ante esto, es necesario establecer la diferencia entre *usar* un modelo o *construir* sobre los valoes que, de manera implícita se encuentran en su formulación.

Por tanto, un aspecto a resaltar es que los métodos se han generado alrededor de ciertos valores que, no siempore, se mencionan de manera ex`lícita. Entre stos se puede mencionar, en primera instancia, el rigor. Un proceso requiere de un cierto rigor en su instrumentación y este es un valor que no se puede abandonar.

---

533 Pignatari, Decio. *Información, lenguaje, comunicación*. Gustavo Gili. Barcelona. 1977. p. 51.

> *Sólo la razón analítica y la imaginación pueden ofrecernos medios para entender y manejar una realidad que cada día es menos captable tan sólo de un modo visual o intuitivo*[534].

El rigor se manifiesta, en cierta medida, en la pertinencia de los argumentos que se elaboran, las fuentes de información a las que se recurre y la manera de estructurar y organizar la información obtenida. En este sentido, los caminos a explorar deben reconocer y reforzar estos valores, que serán los que puedan guiar en un momento de crisis epistemológica.

> *Esta crisis del diseño es, simplemente, que los diseñadores industriales no hacen lo que generalmente dicen hacer. Esto significa que tienen mucho menos control sobre el proceso de desarrollo de productos de lo que uno puede creer. Además, la manera como responden los usuarios y las culturas a los objetos que los diseñadores ayudan a crear, no se entiende aún con suficiente claridad.*[535]

Estas palabras de Adam Richardson, enunciadas en el momento en que era evidente la crisis de la disciplina en general y de los métodos en particular, señala la importancia de recuperar el aspecto cultural y humanístico del diseño que, al menos en ocasiones, parecía perderse en algunas propuestas surgidas durante el Movimiento de los Métodos.

La crisis mencionada por Richardson rebasa el campo disciplinar. El cambio que se presenta es en realidad un cambio de época y no es tan solo un paso en la misma dirección. Hoy se cuestiona dicha dirección, sin embargo la capacidad de organizar un proceso coherente, comprehensivo, sistémico y con una clara conciencia ambiental, social y política, será uno de los razgos distintivos de una nueva racionalidad.

---

534 Rubert de Ventós, Xavier. *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*. Anagrama. Barcelona. 1973. p. 21.

535 Richardson, Adam. The death of the designer. En: *Design Issues*. Vol. 9, No. 2. MIT Press, pp. 34-43, 1993

El surgimiento del Diseño Moderno en México
Una cronología

La comprensión del mundo es mucho más amplia

que la comprensión occidental del mundo

Boaventura de Sousa Santos

El inicio y evolución del diseño moderno en México, al igual que en muchos países, se encuentra ligado tanto a la arquitectura, como al crecimiento y desarrollo de la industrialización y del capitalismo. La introducción de los principios y métodos del movimiento moderno se da a partir de la labor y reflexiones que, desde el ámbito de la arquitectura, se realizaron en muchos países, especialmente en Latinoamérica, por esto es necesario hacer referencias constantes hacia ese campo para poder contextualizar al diseño, como disciplina y campo profesional.

En las escuelas de diseño en México, especialmente entre las más antiguas, es frecuente escuchar que en su fundación se siguieron lineamientos derivados de la Bauhaus, sin embargo, a la luz de un análisis más cuidadoso sobre las condiciones que dieron origen a la fundación de estas escuelas, es posible observar que dicha afirmación tiene diversos matices. Si bien es cierto que las propuestas de la Bauhaus y algunos de sus maestros eran una referencia constante, las particulares condiciones políticas, económicas y culturales de México dieron por resultado modelos diferentes de los propuestos en la escuela alemana; una hibridación particular.

El primer antecedente directo de las escuelas de diseño en México, lo encontramos hacia 1952 con la fundación del Taller de Artesanos (que en 1961 dio lugar a la Escuela de Diseño y Artesanía). La primera escuela en ofrecer estudios con el nombre de Diseño Industrial surge en 1955[536] en la Universidad Iberoamericana donde, posteriormente, estos cursos se transforman en licenciatura; también esta universidad ofrece en 1968 la primera licenciatura bajo el nombre de Diseño Gráfico. La segunda licenciatura en Diseño Industrial inicia sus labores en 1969 en la Universidad Nacional Autónoma de México. A partir de la década de 1970 se da un gran crecimiento de escuelas de Diseño en todo el país. Actualmente hay alrededor de 206 que ofrecen cursos en las distintas especialidades del diseño (industrial, gráfico, digital, de interiores, de moda, etcétera). Para comprender mejor esta evolución, es necesario presentar un panorama histórico de México, en el que

[536] Es importante recordar que la Bauhaus cierra sus puertas en 1933 y en 1955 inicia sus actividades la HfG Ulm.

se mezclan tanto los deseos de alcanzar una cierta modernidad como los de definir una identidad nacional propia.

Revolución e identidad

Sin duda el acontecimiento que establece la conformación del México actual fue la Revolución de 1910. Este movimiento social surge en búsqueda de democracia, desarrollo y mejor distribución de la riqueza. Porfirio Díaz se mantuvo en el poder durante 33 años (1877-1910), dando lugar al período del llamado Porfiriato, durante el cual, el poder económico se concentró en unas cuantas familias, mientras que, en el terreno cultural, se dio una fuerte inclinación hacia Europa, en especial Francia, lo que ocasionó fuertes críticas de algunos grupos que pugnaban por el rescate de la tradición cultural mexicana. La arquitectura oficial en monumentos y edificios del gobierno se inspiraba en la corriente francesa del siglo XIX, mientras que algunos grupos opinaban que debería rescatarse el legado histórico del país.

Diaz encauzó el desarrollo económico del país a partir del fortalecimiento de la infraestructura portuaria y ferrocarrilera, así como impulsando el uso de medios de comunicación como el telégrafo. Estos ámbitos se desarrollaron con la intención de atraer la inversión extranjera. Enfoque que se reforzaba con la presencia de México en distintas exposiciones como la de Londres en 1867, Viena en 1873 y la exposición del Centenario en Philadelphia (1876), la exposición mundial en París (1889) actividad que durante el Porfiriato se acentuó.

De esta manera, compañías americanas e inglesas controlaban el petróleo y la minería, mientras que empresas francesas lideraban la producción textil y alemanas la producción de maquinaria y la industria química. Algunas de estas empresas contaban con socios mexicanos, pero en general la clase mexicana económicamente más poderosa se ocupaba de la producción ganadera y agrícola, bajo la forma de latifundios, es decir, grandes extensiones de tierra controladas por pocas personas. La producción de bienes de consumo, por lo tanto, era mínima, pues la mayoría de los artículos se importaban, siendo un factor importante la falta de una clase media que pudiera estimular el consumo. La clase más rica disfrutaba comprando importaciones sobre todo de Europa, mientras que, por otro lado, las clases campesinas no tenían el poder adquisitivo suficiente y apenas subsistían.

Sin embargo, se dieron excepciones notables como es el caso de la empresa mueblera fundada en San Luis Potosí por Jorge Unna[537] quien, gracias a la red ferroviaria, aprovechó la oportunidad que significaba poder recibir materiales y distribuir sus productos. La empresa se diversificó y produjo mobiliario de alta

[537] Alfaro, Martha. *Jorge Unna, pionero del diseño industrial en México*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. UNAM. México. 2010.

calidad, por lo que tenía alta demanda en varias ciudades importantes. Jorge Unna fue en realidad un empresario destacado que abrió varias fábricas. Su producción hacía eco de las preferencias hacia el estilo europeo, pero tuvo la visión de incluir en su equipo de trabajo a un fotógrafo (Enrique Gedovius) y un dibujante (Antonio Valdés), quienes se encargaban tanto de orientar el diseño del mobiliario como de producir los catálogos y anuncios en revistas y diarios, que fueron un importante vehículo de promoción y que, sin duda, apuntaló el éxito de Unna. Sus fábricas fueron consideradas como las más importantes del país.

Al tiempo que se dieron algunas industrias de este tipo, durante el profiriato se inició el crecimiento de empresas comerciales que, además de importar múltiples bienes, establecieron fábricas de muebles. Este es el caso de El Palacio de Hierro.

El escenario económico se reflejaba en lo cultural, donde imperaba la cultura europea como dominante en los distintos ámbitos de la literatura y las artes plásticas, sin embargo, en contraste, la imagen que proyectaba México hacia el exterior, con su participación en distintas exposiciones internacionales, era la de un país con una rica herencia cultural, heredada sobre todo de las culturas prehispánicas. Surge así el debate sobre la identidad cultural entre quienes deseaban una expresión propia.

Las primeras manifestaciones de estas inquietudes se centraron en definir qué época debería ser la que diera identidad a México ¿las manifestaciones artísticas prehispánicas? ¿la arquitectura y el arte desarrollados durante la época colonial? Mientras estos debates se desarrollaban entre algunos intelectuales, el estilo oficial se orientaba hacia las manifestaciones de la cultura francesa por dos motivos principales. Uno era, sin duda, el gusto personal de Porfirio Díaz, pero además había una razón política: consciente de la fuerza que estaba convirtiendo a los Estados Unidos en una potencia mundial y que, por lo tanto, podía desarrollar el poder suficiente para influir en el rumbo de México en todos los ámbitos, era necesario volver la mirada hacia otros países que marcaran una distancia y ofrecieran un cierto equilibrio que posibilitara manifestaciones independientes. Otro aspecto relevante para optar por estos estilos arquitectónicos lo encontramos en la necesidad de generar una imagen “moderna” hacia el exterior para poder atraer a inversionistas.

> Crear la imagen de una nación en franco desarrollo y de gran madurez para que los inversionistas extranjeros viesen un campo propicio y, al mismo tiempo, asegurar la dominación interna con una presencia de estabilidad y grandeza. Estas son las causas más generales de la “grandiosidad” de la arquitectura de

> la época y de las formas monumentales de sus soluciones en edificios y urbanísticas.[538]

Esta postura fue aún más evidente durante los festejos del centenario de la Independencia, cuando el gobierno de Díaz construyó monumentos y edificios para ofrecer al mundo la imagen de un México moderno. Durante las celebraciones, se inauguraron 1,418 obras públicas en todo el país[539]. Poco después se inicia la lucha armada de la Revolución Mexicana, que culmina en 1917, cuando se promulga la Constitución que da origen al actual Estado Mexicano. Después de un período turbulento en el que se sucedieron distintos gobiernos, Álvaro Obregón llega al poder en 1920 y desarrolla un ambicioso programa de reformas sociales que, en cierta medida, logró estabilizar la situación política. Entre estos programas destaca el de la educación pública.

Los gobiernos emanados de la Revolución también enfatizaron la necesidad de alcanzar el progreso por medio de la modernidad, siendo estas las premisas que alentaron los distintos programas de gobierno, así como la búsqueda de la unidad nacional, aspecto por demás relevante ante la división entre la población, resultado del conflicto armado y la diversidad de etnias y culturas que conforman al país.

A lo largo de este período, para muchos era claro que una de las dificultades para unificar al país era la gran diversidad de grupos indígenas, cada uno con su propia lengua y tradiciones que, además, estaban alejados de la modernidad promovida por Porfirio Díaz. A pesar de lo convulso de ese período, surgieron ideas que marcaron el rumbo del país en el ámbito cultural. La obra de mayor influencia en este sentido fue *Forjando Patria* del antropólogo Manuel Gamio, publicada en 1916.

Gamio consideraba que la verdadera labor del movimiento revolucionario debería ser *"forjar una nueva patria hecha de hierro y de bronce mezclados"*[540], aludiendo a una metáfora en la que los indígenas pertenecen a una raza que el autor llama de bronce.

> Fusión de razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de elementos sociales, son conceptos que indican condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana, para que esta constituya y encarne una Patria poderosa y una nacionalidad coherente y definida[541].

---

[538] López Rangel, Rafael, *Contribución a la visión crítica de la arquitectura*. México. 1977, p. 51.

[539] Tovar y de Teresa, Rafael. *El último brindis de Don Porfirio: los festejos del centenario*. Editorial Taurus, México. 2012.

[540] Gamio, Manuel, *Forjando Patria*. México 1916, p. 6

[541] Gamio, *Forjando Patria*, p. 183

El mismo autor considera que este proceso de unificación debía ser paulatino, al ser necesario considerar las condiciones económicas, pues el indígena no podría incorporarse repentinamente a la "civilización moderna".

Las ideas de Gamio influyeron en el pensamiento de José Vasconcelos quien, una vez que terminó la lucha armada, se distingue por impulsar la idea de que la educación es el medio más importante para lograr la unidad nacional y el progreso. Vasconcelos es nombrado Rector de la Universidad Nacional de México en 1920, donde impulsa la idea de una nueva raza, la Raza Cósmica[542], que, al ser heredera de las anteriores culturas mexicanas, se uniría con las ideas de modernidad y progreso científico surgidas en los países europeos, para generar una síntesis.

> … los latinoamericanos no carecemos de pasado, ni tampoco que el ambiente heredado de la Colonia sea tan abominable que haya que destruirlo a toda costa. Por el contrario, estimo que debemos asimilar nuestro pasado común prehispánico y aún inspirarnos en él para hacer nuestro presente.[543]

Posteriormente, Vasconcelos es nombrado Secretario de Instrucción Pública (1921), donde puso en marcha diversas acciones encaminadas a destacar la cultura mestiza, surgida de la fusión entre la europea y las prehispánicas, como base del concepto de mexicanidad. En su visión, México debía ser el país latinoamericano que encabezara este movimiento de unidad. Para alcanzar este objetivo, impulsó distintas acciones encaminadas a incorporar a los grupos rurales en lo que consideraba el camino del progreso. Fundó escuelas para capacitar a los habitantes de las zonas rurales en los oficios industriales y en el desarrollo de habilidades artesanales y así sentar las bases de una sociedad igualitaria y progresista. Estas acciones son las primeras en México que buscaban vincular la artesanía tradicional con el desarrollo económico.

Entre otras acciones impulsadas por Vasconcelos, destaca el impulso al muralismo, corriente plástica que buscaba utilizar los muros de los edificios públicos para plasmar capítulos de la historia y señalar el camino hacia la modernidad. Entre los muralistas destacan Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Juan O'Gorman y Xavier Guerrero. Por otro lado, nombra a Adolfo Best como Jefe del Departamento de Educación Artística, quien desarrolla un método para la enseñanza del dibujo, que fue empleado tanto en las escuelas de oficios, como en las academias de arte.

Entre los objetivos de la enseñanza del dibujo, Best destacaba, por un lado, la herramienta que permitiría la capacitación de muchas personas para acceder al

---

[542] Vasconcelos, José, *La Raza Cósmica*. CESLA. México. 1925.

[543] Citado en: Llinas, Edgar. *Revolución, educación y mexicanidad*. UNAM. México. 1979.

trabajo en la naciente industria y por otro, el desarrollo de una estética nacionalista, inspirada en motivos prehispánicos y alejada del academicismo europeo. El curso de Best se utilizó como base en todos los cursos de artesanías y pintura, por lo que su impacto en la conformación de un estilo nacionalista fue relevante.[544] En la óptica de este autor, destaca la importancia que se da al arte precolombino, en su obra, Best enfatiza que el uso de elementos geométricos es distintivo y que, de hecho, en el arte precolombino las grecas no se cruzan ni se mezclan lo que, simplificaba en alto grado la enseñanza del dibujo y el uso de sus instrumentos, además de desarrollar habilidades de representación de fácil incorporación en la industria. Por otro lado, es relevante destacar que en la visión de Best, el dibujo es un vehículo para introducir a los artesanos en el dominio de oficios necesarios en la industria.

[544] Maseda, Pilar, *La escuela de diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes*.



Curso de dibujo. Adolfo Best

En ese momento se definen dos vertientes del nacionalismo, una que se apoya en la admiración de las obras prehispánicas y la otra en las expresiones populares de la artesanía. De esta manera, conceptos como lo indígena y lo popular (y los matices entre ambos conceptos) se convierten en manifestaciones de lo mexicano.

El nacionalismo y el concepto de 'lo mexicano' fueron impulsados por distintas acciones del gobierno, lo que produjo manifestaciones dentro de un gran abanico de valores. En un extremo se encontraban posturas que proponían impulsar el

ingreso a la modernidad desde una postura internacionalista y dar a las manifestaciones culturales una esfera de acción independiente del desarrollo económico y tecnológico. En el otro extremo encontramos la búsqueda de una manifestación surgida de las propias raíces, que pudiera convertirse en un ejemplo para toda América Latina. De esta manera se fueron configurando distintas ideas de modernidad, algunos arquitectos, que se identificaban con la postura funcional-racionalista, opinaban que el camino debería construirse sobre bases totalmente nuevas, haciendo un lado culturas antiguas que, en realidad, eran un lastre para llegar al verdadero progreso y la modernidad.

Un ejemplo de este debate lo encontramos en proyectos arquitectónicos que mezclaban distintos elementos decorativos, dando origen al estilo neocolonial que pretendía representar la mezcla entre la herencia española y la prehispánica, este período fue breve, y se usó de manera intensa en la construcción de las escuelas primarias. El impulso a este estilo es muestra de la conciencia en la esfera gubernamental sobre la importancia de la arquitectura y la artesanía en la conformación de la identidad nacional. Incluso un decreto presidencial dictó la exención de impuestos a aquellas construcciones realizadas en este estilo[545].

En 1921, bajo la dirección del pintor Gerardo Murillo -mejor conocido como Dr. Atl- se llevó a cabo una exposición titulada *Las Artes Populares en México*. Es interesante resaltar que esta exposición, que fue montada en la Ciudad de México y en Los Angeles, contó con el auspicio de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo y la de Relaciones Exteriores[546], mostrando así el interés en estas expresiones, tanto desde la óptica del comercio, como desde la de la diplomacia cultural. El gobierno encabezado por Álvaro Obregón vio en las artes populares una vertiente que podría colaborar en la conformación de una imagen unificada de la cultura mexicana. Para el desarrollo de la exposición se tuvo el apoyo de artistas como Adolfo Best, Roberto Montenegro y Jorge Enciso. La organización fue instrumentada por Xavier Guerrero, bajo la guía del Dr. Atl, quien publicó un libro con el mismo título de la exposición en el que hace una revisión, a lo largo de 26 capítulos, de distintas actividades artesanales como la alfarería, los textiles, la talabartería y la ebanistería. Además de las características estéticas del trabajo artesanal, el autor resalta su importancia económica.

Las ideas del Dr. Atl tuvieron gran influencia en su época y fueron de gran importancia para revalorar, y en buena medida rescatar el arte popular, al que se le dio un nuevo lugar dentro del debate contemporáneo sobre el camino que debería

[545] López Rangel, Rafael, Contribución a la visión crítica de la arquitectura, p. 60.
[546] Resalta por lo tanto la conciencia de promover el aspecto cultural aunado a la economía y el desarrollo.

seguir la modernización en México. Entre los colaboradores en esta exposición destaca la figura de Xavier Guerrero, quien posteriormente se casaría con la diseñadora Clara Porset[547]. Guerrero continuó a lo largo de su vida promoviendo la valoración de las artes populares, destacando su importancia cultural y económica, con lo que alimentó el debate sobre qué enfoque debería marcar el rumbo de la modernidad: el arte prehispánico, las artes populares o el funcionalismo moderno (que arquitectos como Le Corbusier[548], empezaban a esbozar en ese momento). El conocimiento y apego de Guerrero con respecto al arte popular, tendrá gran influencia en Clara Porset.

Aunado a este debate, es necesario señalar que durante esa época se dio un gran aumento de la población en general y el crecimiento urbano, en especial en la Ciudad de México, se aceleró. Junto con el cambio que anunciaba la transformación de un país agrícola y rural en otro industrial y urbano, surgieron necesidades en términos de habitación y servicios urbanos, lo que demandaba de arquitectos y urbanistas el desarrollo de posturas ante esta situación, además de los debates estilísticos sobre la creación de una posible identidad de unidad nacional.

Algunas industrias extranjeras establecieron plantas para ensamblar productos en México, en especial las automotrices, así la firma Buick se estableció en 1922, Ford en 1925 y Chrysler hacia 1937. Su objetivo era el mercado mexicano, pues para esas fechas se empezaba a dar el crecimiento urbano y con éste el surgimiento de una tímida clase media.

Hacia 1930 surgen en el ámbito de la arquitectura manifestaciones que llaman a la adopción de posturas funcionalistas-racionalistas más radicales, alimentadas por las ideas de Le Corbusier y el proyecto del edificio de Walter Gropius para la Bauhaus en la ciudad de Dessau[549].

> … los racionalistas mexicanos saltan a escena con manifestaciones -en muchos casos apasionadas- contra “la estética”. Y esto lo plantean y justifican a razón de servir al pueblo.[550]

Entre estos arquitectos el debate se centraba, por un lado, en la inclusión de elementos estéticos y por el otro en la utilización de materiales locales en la construcción, o bien impulsar el uso del acero y el vidrio de manera preferente. En

---

[547] Clara Porset organizó en 1952 la Exposición *El Arte en la Vida Diaria*, que fue un detonador del Diseño en México.

[548] Le Corbusier funda, junto con otros arquitectos, en 1920 la revista *L'Espirit Nouveau*, donde empieza a difundir las ideas que cimentarían el Movimiento Moderno en la arquitectura.

[549] Es importante recordar que la Bauhaus cierra definitivamente en 1933.

[550] López Rangel, Contribución a la visión crítica de la arquitectura, p. 63.

ambas posturas se planteaba la cuestión de la identidad nacional frente a proyectos semejantes a los desarrollados en las naciones europeas y en los EUA.

Entre estos arquitectos destacan José Villagrán García, que se inclinaba por la inclusión de aspectos estéticos, basado en las que llamaba necesidades espirituales y Juan O'Gorman, quien consideraba que la racionalidad debía ser el eje rector, independientemente de cuestiones estéticas.

En 1931 O'Gorman, joven arquitecto comunista, es nombrado Director de Construcción de Escuelas en la Secretaría de Educación Pública. Desde este lugar impulsa el diseño de escuelas basado en el enfoque imperante de la arquitectura funcionalista-racionalista, estableciendo como lema la búsqueda de "mínimo costo y máxima eficiencia". En esta época, O'Gorman se aleja de las ideas de su maestro José Villagrán, al argumentar que las "necesidades espirituales" son secundarias:

> … en la desmesurada importancia atribuida, desde su punto de vista, a los factores sentimentales. Las llamadas 'necesidades espirituales'; aquellas emanadas de la subjetividad personal, iban en detrimento de 'otras necesidades materiales más importantes… más profundamente humanas'.[551]

En buena medida, es gracias a la influencia de O'Gorman que se difunden en México las propuestas del funcionalismo europeo. En sus propias palabras:

> Quiero afirmar que entre los años 1926 a 1935 trabajé activamente por la implantación del funcionalismo en México, tomando como modelo para mi propio trabajo la arquitectura de Le Corbusier, lo que por una parte demuestra la falta de real orientación y lo vacuo de nuestra enseñanza académico-universitaria…[552].

O'Gorman también diseña casas habitación para distintas figuras intelectuales de izquierda como Diego Rivera, Frida Kahlo, Narciso Bassols[553] y Luis Enrique Erro[554]. O'Gorman permanece en la Secretaría de Educación Pública hasta 1934 y continúa su labor en la arquitectura hasta 1938, cuando decide abandonar esta profesión y dedicarse a la pintura mural, campo en el que realizó obras destacadas. Abandona el ejercicio de la arquitectura al considerar que en México no hay las condiciones para desarrollar una verdadera arquitectura socialista.

---

[551] Vargas, Ramón. La revolución arquitectónica de México. En: *La arquitectura mexicana del siglo XX*. CONACULTA. México.

[552] Rodríguez, Ida, *La palabra de Juan O'Gorman*. México. 1983, p. 197.

[553] Secretario de Educación, conocido por sus posturas comunistas.

[554] Distinguido científico que tuvo un papel importante en la fundación del Instituto Politécnico Nacional (IPN).



Juan O'Gorman. Casa Kahlo-Rivera. Ciudad de México

José Villagrán, desde la Secretaría de Salud, encabeza la construcción de hospitales de 1924 a 1935, que se diseñan bajo principios funcionalistas sin llegar a la postura radical de O'Gorman.

> Desde el punto de vista arquitectónico, en esta nueva etapa se institucionalizó una nueva manera de proyectar, caracterizada por el gran peso asignado al programa, la funcionalidad y los esquemas racionales.[555]

La figura de Villagrán también destaca por la amplia labor que desarrolló como profesor universitario, por lo que es considerado como el más destacado autor de teoría de la arquitectura[556] hasta décadas recientes. Sus ideas eran contrarias a la búsqueda de un estilo formal, pues consideraba que la modernidad *"… no es otra cosa que resolver atinadamente lo que un programa pide en sus aspectos general y particular*."[557]

Se establecen comités para evaluar los proyectos de hospitales y clínicas rurales. Entre los miembros de este grupo destacan José Luis Cuevas, Mario Pani y Enrique Yañez, quienes adoptaron y difundieron los conceptos funcionalistas de Villagrán:

> … la arquitectura estilística, aquella que pretende construir formas de acuerdo con estilos del pasado, ha invertido irracionalmente el proceso: parte del estilo que en realidad es una resultante, para llegar al problema actual, que es una

---

[555] Ayala, Enrique, *Segunda modernidad urbano-arquitectónica, construcción teórica y caracterización del período*. México. 2013, p. 27.

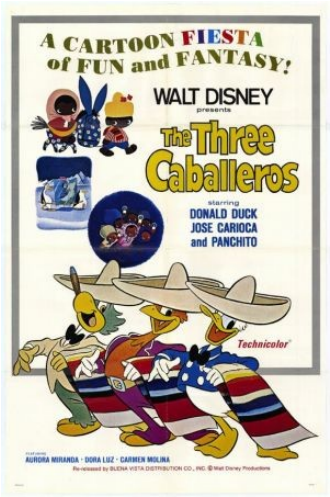
[556] Villagrán, José, *Teoría de la arquitectura*. México. 1976.

[557] Villagrán, José, *Acerca de la evolución de la arquitectura contemporánea en México*. Editorial Rotativa. México, 1986, p. 279.

> premisa y al sistema constructivo, que es la otra premisa, ambas diversas de aquellas que originaron el estilo adoptado.[558]

En el contexto internacional destaca la llamada *Política del Buen Vecino*[559], impulsada por Franklin D. Roosevelt, presidente de los EUA, dirigida de manera específica hacia los países de América Latina. El objetivo de esta política era el de fomentar la solidaridad hemisférica, ante la posible influencia de otros países o regiones, en particular Alemania. Roosevelt establece esta política ante el crecimiento del fascismo en Europa, en especial el representado por los llamados países del eje.

Alrededor de esta visión se desarrollaron distintas acciones, aprovechando el poderío económico y tecnológico de los Estados Unidos. Ejemplos de estas actividades fueron las películas de dibujos animados *Saludos Amigos* y *Los tres caballeros*, desarrolladas por la empresa Walt Disney, programas de radio difundidos en diversos países y la promoción de artistas y cantantes (incluyendo algunos latinoamericanos) que realizaron giras para fortalecer la visión de los EUA como un país amigo, con rasgos culturales diferentes, pero complementarios. Para coordinar las distintas actividades culturales se creó la Oficina para Asuntos Interamericanos, coordinada por Nelson Rockefeller.



Las imágenes que apoyaban las películas de Disney estaban tomadas de las artes populares, con algunas referencias a los sitios arqueológicos, pero pocas sobre el arte precolombino. Debido a la amplia difusión de estas películas, la imagen de las artes populares estableció, fuera de México, la imagen con la que se identificaba lo mexicano. Por otro lado, esta política también promovió la participación de

---

[558] Villagrán, José, Acerca de la evolución de la arquitectura contemporánea en *Textos escogidos de Arquitectura*. CONACULTA. México, p. 294.

[559] Esta política se instrumentó de 1933 a 1945.

artistas latinoamericanos en diversas exposiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo que, como se menciona líneas adelante, tuvo impacto en la difusión del diseño industrial en México.

Hacia la industrialización

En 1934 es electo presidente Lázaro Cárdenas, quien a través de distintas acciones dio el impulso necesario para generar instituciones públicas sólidas sobre las que eventualmente se configuró el México actual. El gobierno de Cárdenas se distinguió por su inclinación hacia la izquierda, estimular el desarrollo tecnológico, el crecimiento del mercado interno y fundar diversas instituciones educativas y políticas instrumentando un extenso programa de reformas sociales que definieron el rumbo de México a lo largo de varias décadas.

Un aspecto importante en las décadas de 1930-1950 fue la migración del campo hacia las ciudades, lo que obligaba a desarrollar planes urbanos y proyectos de viviendas adecuadas a una clase social emergente: la clase media urbana. Otra demanda importante era la de la educación, en la que se veía, por un lado, un mecanismo de movilidad social y por otro el medio adecuado para impulsar el fortalecimiento económico y el desarrollo industrial. El crecimiento de la clase media, debido en parte al crecimiento de la burocracia gubernamental, trae consigo la demanda de los primeros símbolos de modernidad y progreso, aspirando al consumo de electrodomésticos y automóviles.

Dentro de este ámbito, Lázaro Cárdenas impulsa la política de substitución de importaciones:

> Industrializar el país se convirtió en la gran prioridad gubernamental. Se consideraba que la modernización de México dependía de la multiplicación de fábrica, técnicos y obreros [...] La apuesta por el mercado interno como motor de la economía, que ya se había expresado desde la década de 1930, quedó ratificada.[560]

En general el gremio de los arquitectos se comprometió con el funcionalismo, atraídos por su enfoque científico y funcionalista, en palabras de Enrique Yañez:

> … la modalidad del racionalismo aplicado a obras de utilidad social, tendencia que con extraordinario vigor se manifiesta en el período posrevolucionario de la historia contemporánea de nuestro país […] ya no copia a Le Corbusier; lo ha asimilado creando una obra propia en el contexto mexicano.[561]

---

[560] Aboites, Luis. El último tramo. 1929-2000, en *Nueva historia mínima de México*. Colegio de México. México. 2004. p. 489.

[561] Yañez, Enrique. *Del funcionalismo al post-racionalismo Ensayo sobre la Arquitectura contemporánea en México*. LIMUSA-UAM. México. 1990.

Ejemplo de una de las muchas acciones de Cárdenas, fue la fundación, en 1936, del Instituto Politécnico Nacional (IPN), con base en una propuesta de Narciso Bassols, sobre la necesidad de organizar un sistema de enseñanza técnica y que fue retomada por Luis Enrique Erro y Carlos Vallejo.

En el campo de la arquitectura, en el IPN se funda la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA), con el planteamiento de alejar la arquitectura del arte y centrarla en la técnica. La fundación de esta escuela estuvo dirigida por Juan O'Gorman quien incluyó en el equipo de trabajo al grupo de arquitectos formado por José Villagrán, con lo que la ESIA se convierte en la primera escuela en seguir una orientación claramente moderna y cercana a las ideas de Le Corbusier y Walter Gropius, si bien con un carácter altamente nacionalista y con el objetivo de servir a la mayoría de la población, alejándose de propuestas de casa habitación para familias adineradas, en congruencia con algunos planteamientos de orientación socialista.

También en 1934 algunos miembros del partido comunista fundan la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que reúne a un gran número de intelectuales que debaten -entre otros temas- sobre el enfoque que debe adoptar la modernidad en México. Entre sus miembros destacan Rufino Tamayo, Octavio Paz, José Chávez Morado, Raúl Cacho, Xavier Guerrero, a quienes posteriormente se une la diseñadora Clara Porset, quien se encargó durante un tiempo, del diseño de la revista *Frente a Frente*.



La organización inicial de la Liga en secciones de artes plásticas, literatura, música, teatro y pedagogía, se reformó debido al incremento de miembros provenientes de otras especialidades, lo que dio origen a cuatro nuevas divisiones: cine, ciencias, arquitectura y fotografía. Destaca la creación de la sección de Arte Industrial y Comercial, de la que es responsable José Chávez Morado. Como responsable de

la sección de arquitectura, es nombrado Raúl Cacho.[562] El objetivo de la sección de arquitectura representa el espíritu de ese movimiento:

> La sección de arquitectura de la LEAR se ha creado para llenar una función específica y necesaria, como es la ayuda al trabajador en general en sus problemas de habitación. Nuestra misión no es de carácter especulativo, sino social por entero y es así como los arquitectos reunidos en la LEAR estamos prestos a resolver gratuitamente consultas que nos sean hechas por maestros o agrupaciones de maestros relativas a construcciones y los trabajos colectivos a gran escala.[563]

Durante el congreso de LEAR en 1938, los arquitectos Álvaro Aburto, Ricardo Rivas y Raúl Cacho apoyaron la orientación funcionalista en la arquitectura, argumentando que, en un país como México con tantas necesidades sociales, no había espacio para aspectos "sentimentales" relacionados con consideraciones estéticas o decoraciones superfluas, en detrimento de consideraciones técnicas, por lo que debía apoyarse el uso de los nuevos materiales y tecnologías de construcción[564].

En busca de establecer relaciones internacionales con organizaciones similares, organizan conferencias que sirven como plataforma para difundir los principios de la arquitectura moderna. Si bien esta organización tuvo una existencia breve, logró un gran impacto entre estudiantes de diversas disciplinas. Entre los arquitectos dio origen a asociaciones distintas, como la Unión de Arquitectos Socialistas.

En esos momentos, ya era claro el interés por conocer la obra desarrollada en la Bauhaus, así con el apoyo del periódico El Nacional, en 1937 llega a México la primera exhibición de la obra de Josef Albers[565], profesor de la Bauhaus. Para la promoción de esta exposición se llevó a cabo un concurso de carteles, entre los miembros del jurado estaban: Clara Porset[566], Leopoldo Méndez y Fernando Gamboa. Así se dio la oportunidad de difundir a un público más amplio el trabajo de la escuela alemana que, hasta ese momento, era conocido solo por especialistas

---

[562] Fuentes, Elizabeth. *La liga de escritores y artistas revolucionarios: una producción artística comprometida*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. 1995.

[563] Fuentes, Elizabeth. *La liga de escritores y artistas revolucionarios: una producción artística comprometida*.

[564] Vargas, Ramón. *Apuntes para la historia crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*. Secretaría de Educación Pública. México 1982.

[565] Josef y Annie Albers desarrollaron una profunda amistad con Clara Porset, surgida cuando esta última estudió en el Black Mountain College.

[566] Porset estudió una temporada en el Black Mountain College (Carolina del Norte) con Joseph Albers y su esposa Anni, con quienes desarrolló lazos de amistad.

en arquitectura y arte. Por otro lado, esta exposición permitió dar a conocer algunos trabajos concretos del trabajo en la Bauhaus, que hasta entonces era conocida tan solo por publicaciones y referencias, aspecto que contribuyó a crear una cierta noción mítica de la Bauhaus.

En 1938 se funda la Unión de Arquitectos Socialistas (UAS) en la que destaca la figura de Raúl Cacho, quien posteriormente tendrá gran influencia en la formación de la primera escuela de diseño en México. La UAS hace su presentación durante la celebración del XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación, con una ponencia sobre la Doctrina Socialista de la Arquitectura. Entre los asistentes al congreso, se encontraba Hannes Meyer, a quien le precedía su fama por haber sido director de la Bauhaus y por su labor en la Unión Soviética. En esa ocasión desarrolló dos conferencias en la escuela de San Carlos sobre sus experiencias en urbanismo y su visión renovada sobre la arquitectura, a partir de su experiencia en la URSS.

La presencia de Hannes Meyer en México

Durante el congreso de 1938, Meyer conoce a Juan O'Gorman, Raúl Cacho y Enrique Yañez, quienes le plantean la posibilidad de formar un curso de posgrado en planificación urbana. La idea se concreta con la invitación formal que hace el gobierno de Lázaro Cárdenas a Meyer para trabajar en el IPN. Hannes Meyer llega a la Ciudad de México en 1939, junto con su esposa Lena Bergner[567]. En ese año Enrique Yañez, José Luis Cuevas y Hannes Meyer establecen, dentro de la ESIA la Maestría en Planeación y Urbanismo.

> La intención unificadora en lo político, en lo social, en lo económico y en lo cultural, latente en el discurso moderno, fue inicialmente válida en la medida en que giraba en torno a las intenciones ebullentes de construir una sociedad igualitaria y progresista, semejante a las otras sociedades occidentales.[568]

En 1939 Juan O'Gorman había dejado la arquitectura, pero mantenía contacto e influía sobre el pensamiento de muchos arquitectos, representando el polo más radical, tanto en lo que se refiere al funcionalismo en el diseño, como a sus posturas políticas y de manera importante, su nacionalismo que, eventualmente, le llevó a distanciarse de Meyer.

El panorama social y político de México debe haber resultado muy atractivo para Meyer, pues este país representaba un terreno abierto para poner en práctica sus

[567] Diseñadora textil y gráfica. Estudió en la Bauhaus.

[568] Aldarriaga, Alberto. *Arquitectura fin de siglo. Un manifiesto de ausencia*. Editorial Universidad Nacional. Bogotá. 1994, p. 32.

ideas, con una orientación ideológica y política que estaba en sintonía con sus valores.

> Las razones que me impulsan, lo mismo que a mi esposa [...] a inclinarnos precisamente hacia México, radican en nuestro deseo [...] de trabajar en un país socialmente progresista donde podemos aprovechar directamente nuestra experiencia profesional, sobre todo la adquirida en la Unión Soviética[569]

Durante dos años trabajó en el equipo de la Maestría en Planeación y Urbanismo, estructurando un plan de estudios basado en problemas reales, orientados a la solución de grupos sociales como obreros y el desarrollo urbano de la Ciudad de México, que en ese momento enfrentaba un rápido crecimiento llegando a 1,300,000 habitantes (cuando en 1921 la cantidad era de 906,063).

Sin duda el reto era atractivo, sin embargo, en 1940 termina el período presidencial de Lázaro Cárdenas y la orientación de la política nacional, ahora con Manuel Ávila Camacho como presidente, se modificó abandonando muchas de las orientaciones socialistas del período cardenista. Este cambio facilitó que otras voces surgieran rechazando las propuestas existentes, lo que provocó críticas al trabajo de Meyer en la ESIA[570], que lo llevaron a presentar su renuncia tan solo dos años después, en 1941.

Meyer aprovecha sus primeros años en México para difundir sus ideas sobre la Bauhaus y publica varios artículos que fueron ampliamente debatidos[571] en los círculos intelectuales y de arquitectos, contrastando estos textos con otros publicados por Walter Gropius sobre el mismo tema, lo que desata debates sobre qué tan adecuado sería implantar esas ideas en el contexto mexicano.

> Lo que, en Alemania, bajo la República de Weimar, de 1919 a 1933, resultaba progresista y justificado, no podía resucitarse sin modificaciones en la situación prevaleciente en México… Esto sería la negación de la dialéctica de la historia […] Las nuevas formas de vida de la familia mexicana pueden ser modeladas en el sentido de una morada mejor solo si se investiga metódicamente en el espacio vital de la familia y si de los resultados de este trabajo de investigación se sacan las consecuencias para el acondicionamiento de la célula habitable, bloque de vivienda y zonas de habitación.[572]

---

[569] Citado en Leindenberger, Georg. Aquí todo es Vulkanisch. El arquitecto Hannes Meyer en México, 1938 a 1949. p. 508. En Rojas, Laura. *México a la luz de sus revoluciones*. El Colegio de México. 2014.

[570] Entre los críticos más severos estaba Juan O'Gorman, quien opinaba que la postura de Meyer no reconocía el valor de la cultura mexicana.

[571] Meyer, Hannes, Bauhaus-Dessau: 1927-1930. Experiencias de una educación politécnica. En *Edificación* No. 34 julio-septiembre, México, 1940.

[572] Meyer, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1972, p. 150.

Es conocida la postura racionalista de Meyer con respecto a la arquitectura y el diseño, que difundió a través de sus artículos en las décadas de 1920 a 1930 y durante sus años como director de la Bauhaus, cuando enfatizó un claro distanciamiento entre el arte y el diseño. Sin embargo, pocas veces se menciona que, después de su estancia en la Unión Soviética (1930-1936), esta postura se modificó y desde entonces proponía que la arquitectura debía buscar el acercamiento a las condiciones específicas del lugar y de la cultura local, abandonando así la postura de una arquitectura "universal" que rechazaba la inclusión de criterios estéticos en la construcción. Esta es la postura con la que se presenta en México y que eventualmente le llevó a polemizar y distanciarse de arquitectos como Juan O'Gorman y Mario Pani, si bien se acercaba a la visión de José Villagrán.

Meyer permanece en México hasta 1949 cuando regresa a Suiza. Durante su estancia, gracias al círculo de amigos que le invitaron y que compartían su postura ante la arquitectura funcional-racionalista, así como algunos de sus valores políticos y sociales, trabajó en diversas dependencias del gobierno. En 1942 fue director del Departamento para la vivienda obrera, dentro de la Secretaría de Trabajo, donde desarrolló estudios territoriales y estableció algunas normas para la construcción de vivienda. En 1944 fue miembro de la Comisión de Planificación del Instituto Mexicano del Seguro Social donde estableció lineamientos para la construcción de clínicas y hospitales. En 1945, dentro de la Secretaría de Educación Pública, fue Coordinador del Comité Nacional para Edificios Escolares (CAPFCE), donde supervisó y evaluó proyectos para la construcción de escuelas.

Además de estas labores de índole técnico-administrativa, realizó el proyecto para la Unidad Habitacional de Lomas de Becerra[573] y el del balneario rural de Agua Hedionda en la ciudad de Cuautla. De la misma manera participó en algunos concursos como el del conjunto bancario que pretendía construirse en el Centro Histórico de la Ciudad de México o el del edificio para el Club Suizo. Ninguno de estos proyectos se construyó.

> … la *Siedlung* Lomas de Becerra, un proyecto de investigación sobre la situación de la vivienda y el transporte de la clase trabajadora quedará como ejemplo de una metodología seria de proyecto e investigación que compartirá (Meyer) fundamentalmente con José Luis Cuevas, el gran urbanista de los años cuarenta y con Enrique Yañez.[574]

[573] El proyecto de Meyer fue retomado en el mismo sitio por Mario Pani, quien modificó substancialmente la propuesta inicial.
[574] González Lobo, Carlos. *Cuadernos de Arquitectura y Conservción del Patrimonio Artístico* No. 22-23. INBA. México, p. 99.

Sin duda su colaboración en la generación de lineamientos técnicos para el diseño y construcción de escuelas, hospitales y vivienda obrera fue importante, pero no tuvo el alcance que se podía esperar de un arquitecto de la capacidad de Hannes Meyer. Explicar esta situación es complejo. Por un lado, influyó la postura nacionalista de muchos arquitectos que veían en Meyer una intromisión, por otro su radical postura política ante los cambios en el país fue cada vez más criticada, al orientarse México hacia la construcción de un modelo capitalista. A estos motivos habrá que añadir la personalidad del mismo Meyer, en ocasiones retraído.

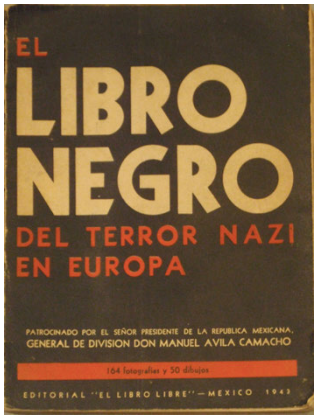
En palabras de Tomás Maldonado:

> Pueden hacérsele muchas objeciones, pero pierden fuerza si se considera su desgracia personal, llegando siempre demasiado tarde a todos los sitios: demasiado tarde a la Bauhaus, demasiado tarde a la Unión Soviética, demasiado tarde a México, demasiado tarde, finalmente, su vuelta a Suiza.[575]

Sin embargo, es claro también que, con base en su relación con círculos intelectuales, sus ideas fueron escuchadas y de ahí su impacto que, si bien es imposible medir, fue importante. Sin duda abrió las puertas a que, además de sus propias opiniones, la historia y postulados de la Bauhaus fueran estudiados.

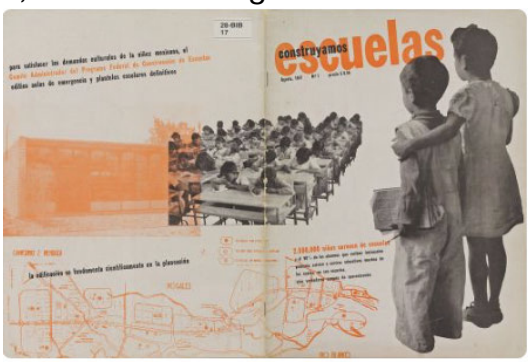
Otro aspecto que merece atención pero que apenas empieza a ser estudiado es el de su esposa Lena Bergner, quien estudió diseño textil en la Bauhaus y en México buscó la manera de impulsar el arte textil[576], sin embargo, fue en el campo del diseño gráfico donde encontró un espacio para su desarrollo profesional. Tanto Meyer como Bergner se involucran con el Taller de la Gráfica Popular (TGP), que fue formado, a raíz de la disolución de LEAR, por un grupo de artistas plásticos, en especial grabadores, entre los que destacan Xavier Guerrero, Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez y José Chávez Morado. El taller se identificaba por su postura contra el fascismo y a favor de la unión de los obreros. Bergner colaboró de manera directa en el diseño de carteles y boletines. Gracias a estos trabajos pasó a trabajar en la editorial Estampa Mexicana, donde se ocupó de diseñar los libros y otras publicaciones de esa empresa. En 1942, envió a Moscú una pequeña exposición sobre el trabajo del TGP.

[575] Maldonado, *Tomás, Vanguardia y Racionalidad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977, p. 159.
[576] Bergner, Lena, Algunas ideas sobre tejidos. En *Arquitectura y Decoración*, No. 16, 1939. P.77-79



"*El libro Negro*" 1943. Diseño de Lena Bergner. Contiene textos de Hannes Meyer.

Entre 1944 y 1946, colaboró con el CAPFCE, donde también trabajaba Hannes Meyer, con el diseño de catálogos y publicaciones sobre el diseño de escuelas. En 1945 Bergner se encargó del diseño del material gráfico de una exposición en el Palacio de Bellas Artes, que fue itinerante, en la que mostraba los planes y proyectos del CAPFCE y en 1947 se publicó el primer número de la revista *Construyamos Escuelas*, donde se divulgaban los avances en materia de diseño y construcción de escuelas.



Construyamos escuelas. Diseño de Lena Bergner

Esta publicación en especial le permitió a Bergner diseñar una imagen gráfica moderna, basada en principios de la comunicación gráfica tomados de la Bauhaus. Finalmente, en 1948, se encargó del diseño editorial de un libro que reúne el trabajo realizado por el TGP.[577]

Durante su estancia en México, Meyer y Bergner establecieron fuertes lazos de amistad con personas que posteriormente tendrían un papel importante en la fundación en México de las primeras escuelas de diseño industrial, como José Chávez Morado, Raúl Cacho, Xavier Guerrero y Clara Porset.

[577] Prignitz-Poda, Helga, *Taller de Gráfica Popular*, Berlín, 2002, p.80-82

Meyer no logró construir una sola obra en México, sin embargo, los proyectos en que participó y los lineamientos arquitectónicos y urbanos que ayudó a establecer en los distintos órganos de gobierno en que laboró, fueron un ejemplo de racionalidad y rigor en el análisis de la obra arquitectónica y urbana. Este ejemplo fue una influencia decisiva para establecer los principios racionalistas-funcionalistas del movimiento moderno en México. Es claro que la influencia de Meyer no fue relevante en los aspectos formales, pero sí en los metodológicos.

De igual manera, los diseños gráficos de Lena Bergner ayudaron a difundir un nuevo lenguaje gráfico, basado en el constructivismo, en los que la función comunicativa del diseño gráfico resalta sobre el aspecto ornamental que en esa época se le asignaba a la gráfica.

Otro aspecto sobre el que se puede especular es que los lazos de amistad y en ocasiones de relaciones laborales con personas como José Chávez Morado, Xavier Guerrero y sobre todo Clara Porset, sin duda resultaron en la discusión y análisis de las posturas que el diseño debía tomar en la búsqueda tanto de signos de modernidad e identidad, como en el papel que dentro de la esfera política podrían desempeñar los diseñadores.

En este sentido, destaca el trabajo desarrollado por Clara Porset, mencionada anteriormente por su relación con el grupo LEAR y que tuvo un impulso importante gracias a su participación en concursos de diseño organizados por el MoMA de Nueva York.

LA INFLUENCIA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK

A lo largo de este proceso, en México se tenían noticias del trabajo desarrollado por la Bauhaus, considerada por muchos como un ejemplo a seguir, en particular por la relación que dicha escuela mantuvo -especialmente durante su época en Weimar- con el trabajo artesanal que, para un país como México, carente de una industria desarrollada, resultaba un enfoque atractivo. Uno de los medios que difundió de manera importante a la Bauhaus en los EUA fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), donde se llevaron a cabo diversas exhibiciones que impactaron el desarrollo del diseño en México.

El MoMA, desde su fundación en 1929, se distinguió por su apoyo al diseño al considerarlo una de las manifestaciones del arte moderno. Ejemplo de este enfoque se dan exposiciones como la titulada *Bauhaus 1919-1928*[578] (realizada en 1939), y que sirvió para impulsar la concepción de diseño moderno desarrollada por la

[578] https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735? Consultada en mayo 2019

Bauhaus. Dicha exhibición, supervisada por Walter Gropius y diseñada por Herbert Bayer, fue una de las plataformas que impulsó tanto el trabajo realizado en la Bauhaus, como el de algunas de sus figuras individuales, que en ese momento radicaban en los EUA, como M. van der Rohe, W. Gropius, L. Moholy-Nagy, H. Bayer, J. Albers, M. Breuer y L. Reich, entre otros. Otra exhibición fue dedicada al curso básico de la Bauhaus (1941).



Exhibición *Bauhaus 1919-1928*. MoMA

Entre los fundadores del MoMA destaca la figura de John D. Rockefeller[579], quien promovió diversas actividades dentro del museo ligadas a intereses políticos y empresariales. Ejemplo de esto fue el impulso que dio a la realización de concursos de diseño de mobiliario, con el objetivo de impulsar el estilo moderno. Así en 1940 se iniciaron los trabajos para el concurso *Organic Design in Home Furnishings,* que se desarrolló en septiembre de 1941, la exhibición de los proyectos de este concurso se realizó con la curaduría de Elliot Noyes.

El concurso tenía una visión que, más allá de solo exhibir diseños, incluía el impulso para la producción y el consumo del diseño moderno. Por tanto, se firmaron convenios con empresas manufactureras, que se comprometieron a fabricar los diseños ganadores y con firmas comerciales, que se responsabilizaron de la promoción y venta de los proyectos ganadores.

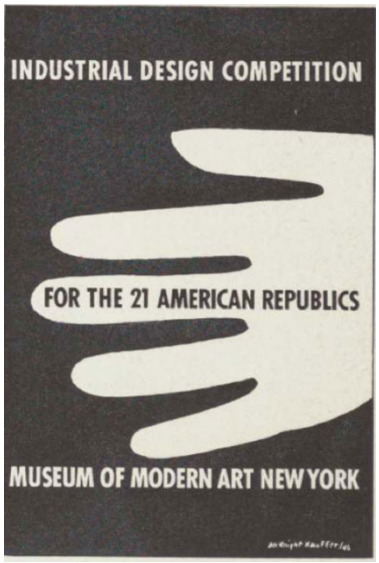
El concepto de diseño moderno fue substituido por el de diseño orgánico, entendido como:

> Un diseño puede ser llamado orgánico cuando hay una armónica organización de sus partes dentro del conjunto, de acuerdo con su estructura, material y

[579] Hermano de Nelson Rockefeller, quien fue vicepresidente de los EUA. Dirigió la Oficina de Asuntos de las Repúblicas Americanas, órgano encargado de instrumentar la Política del Buen Vecino.

> propósito. Dentro de esta definición no puede haber ornamentaciones vanas o superficialidad, pero la parte de la belleza no es menos grandiosa en la selección ideal del material, en el refinamiento visual y en la elegancia racional de objetos cuyo objetivo es el uso.[580]

En un principio, este concurso se pensó para promover el trabajo de diseñadores radicados en los EUA, pero debido a las ligas de la familia Rockefeller con diversos intereses políticos dentro de la política del Buen Vecino -mencionada líneas arriba- se juzgó conveniente abrir una sección dentro del concurso para invitar a diseñadores de los otros países del continente americano. Esta sección del concurso fue denominada Concurso de Diseño Industrial para las 21 Repúblicas Americanas.



> El propósito del concurso latinoamericano no fue, en primer lugar, obtener diseños para ser producidos en este país [EUA], sino descubrir diseñadores con imaginación y habilidad, para traerlos a Nueva York a observar y estudiar el trabajo que aquí se desarrolla.[581]

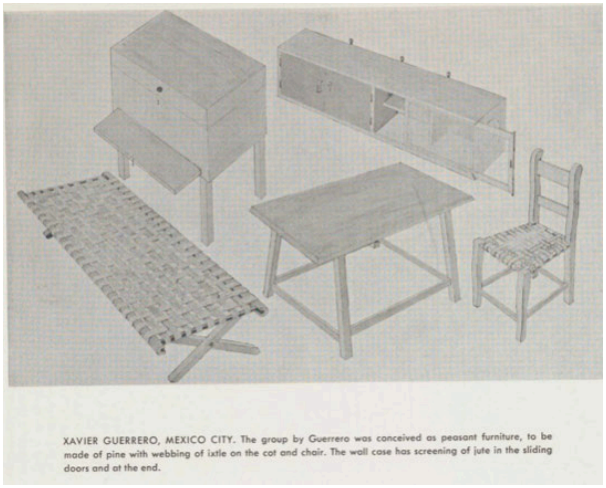
El premio a los ganadores de la sección latinoamericana en este concurso consistió en un boleto para viajar a Nueva York y mil dólares para cubrir gastos de hospedaje.

En la sección del concurso para los EUA, destaca el primer lugar para Eero Saarinen y Charles Eames por su diseño de mobiliario para sala de estar. En la sección latinoamericana, los ganadores fueron Xavier Guerrero (México), Michael van Beuren, Klaus Grabe y Morley Webb (los tres de la empresa Domus, México), Román Fresnedo (Urugay), Julio Villalobos (Argentina) y Bernardo Rudofsky (Brasil).

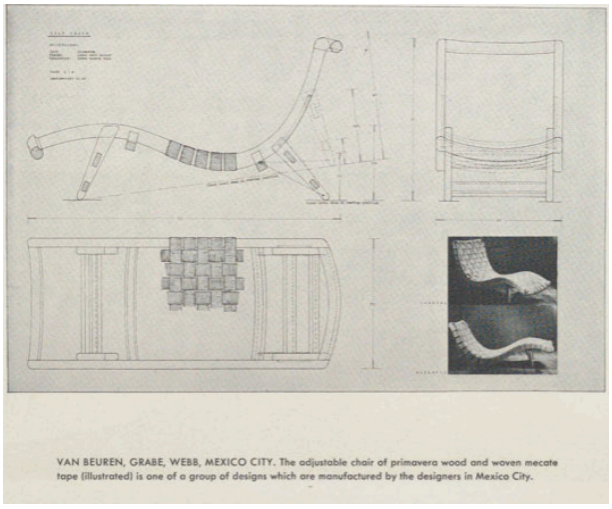
---

[580] Noyes, Elliot. *Organic Design Catalog*. MoMA. Nueva York. 1941.
[581] Noyes, Elliot. *Organic Design Catalog*. MoMA. Nueva York. 1941.

El proyecto firmado por Xavier Guerrero, en realidad fue diseñado en conjunto con Clara Porset.



Proyecto Xavier Guerrero y Clara Porset. MoMA 1941



Proyecto Van Beuren, Grabe y Webb. MoMA 1941

La propuesta de Guerrero-Porset consistió en un conjunto de muebles orientados a la vivienda popular, a ser fabricado con materiales locales y técnicas de producción artesanales, mientras que la de los diseñadores de la empresa Domus fue una silla de posiciones ajustables, también realizada en materiales locales,

utilizando técnicas de producción que mezclaban procesos industriales y artesanales.

Recibir el premio de este concurso, representó para los diseñadores latinoamericanos un fuerte impulso a su carrera. Si bien ya eran conocidos en sus países de origen, el premio les permitió presentarse como diseñadores destacados y así promover el concepto de diseño moderno, si bien cada propuesta tenía acentos particulares que mostraban como el concepto generado en Europa y difundido desde los EUA, enfatizaban el aspecto funcional-racionalista del proyecto y la necesidad de utilizar materiales locales para la producción.

Otra actividad importante fue el concurso internacional para Diseño de Mobiliario de Bajo Costo que inició sus trabajos en 1947. Los premios se otorgaron en 1949 y en 1950 se llevó a cabo una exhibición con todos los diseños presentados para el concurso, que fue coordinado por Edgar Kaufmann[582].

El objetivo del concurso era promover nuevos diseños de mobiliario de bajo costo para las familias de los EUA y así impulsar un nuevo mercado. Siguiendo el modelo establecido por el concurso de 1941, el concurso se coordinó con empresas manufactureras, que se comprometieron a producir los diseños ganadores y con tiendas que se encargaron de publicitar y vender los mejores muebles.

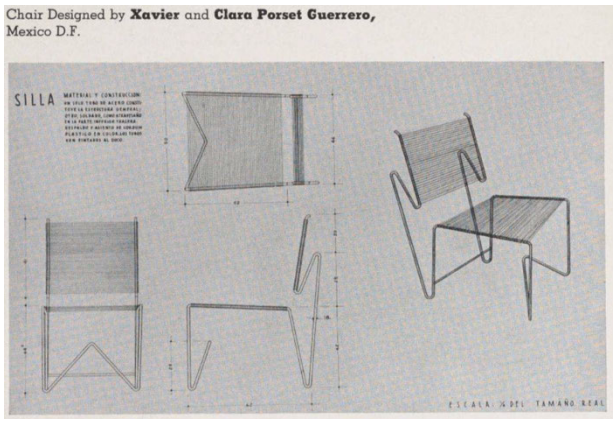
> Para satisfacer las necesidades de la gran mayoría de las personas, debemos tener mobiliario que se adapte a pequeños departamentos y casas, mobiliario que esté bien diseñado, pero que tenga un precio moderado, que sea cómodo si ser voluminoso, que pueda moverse, guardarse y mantener fácilmente; en otras palabras, mobiliario producido en masa, que sea planeado y ejecutado para satisfacer las necesidades de la vida moderna, la producción y la mercadotecnia.[583]

En ese momento la política del Buen Vecino había sido abandonada por el gobierno de los EUA y, en consecuencia, el concurso estuvo abierto a diseñadores de todo el mundo y una sección especial se dedicó a grupos de investigadores en el área de mobiliario.

El jurado estaba compuesto por diseñadores, fabricantes y comerciantes (destacan M. van der Rohe, Catherine Breuer, Hugh Lawson y René de Harnoncourt). Entre los ganadores estaban Clive Latimer y Robin Day, por una alacena, una silla diseñada por Don Knorr y otra por Charles Eames. Además de los proyectos centrales del concurso, se otorgaron becas a grupos de investigadores (entre ellos Marcel Breuer) y se otorgaron menciones especiales a proyectos seleccionados

[582] https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325729.pdf Consultada en junio 2019.
[583] Kaufmann, Edgar. *Prize designs for modern furniture*. MoMA. Nueva York. 1950.

por su calidad, entre los que estuvo el que presentaron Xavier Guerrero y Clara Porset.





Si bien el proyecto aparece firmado por Xavier Guerrero y Clara Porset, es posible que haya sido realizado principalmente por la diseñadora, debido a la ausencia de temas tradicionales que eran favorecidos por Guerrero. El proyecto se distingue por ser una propuesta que utiliza materiales industriales como tubo de acero para la estructura general y cordón de plástico en diversos colores, en contraste con sus otros proyectos que enfatizan el uso de materiales locales y técnicas artesanales de producción. En lo formal, también se aleja de inspiraciones en el arte popular y el resultado enfatiza el carácter funcional de la silla.

En el terreno de lo político, México se aleja paulatinamente de los postulados socialistas de Lázaro Cárdenas a quien sucede en la Presidencia de la República de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), y posteriormente Miguel Alemán Valdés (1946-1952), quien es el primer presidente no militar del período posrevolucionario. Alemán impulsa el desarrollo de México hacia una modernidad cosmopolita,

estimulando el establecimiento de industrias, el turismo y el consecuente crecimiento en el consumo de productos y servicios. Es así como se consolidan establecimientos comerciales que promueven artículos, como mobiliario y electrodomésticos que, en ese momento, eran una novedad y que representaban un estatus de modernidad y progreso.

> Los nuevos objetos adquirían paulatinamente un nuevo significado para la sociedad y con su posesión se incrementaba el valor de signo y el valor de uso sobre el valor de uso; ya no era suficiente que el objeto funcionara, sino también era importante la representación de estatus que generaba su adquisición y posesión.[584]

Industria y diseño

Manuel Ávila Camacho es electo presidente de México en 1940, un año después de estallar la Segunda Guerra Mundial. Como resultado de este conflicto, los procesos de producción, distribución y consumo de distintos productos se ven alterados, por lo que las naciones más desarrolladas buscan en otros países posibilidades para la manufactura de productos diversos, debido a que su industria se vuelca hacia la fabricación de enseres relacionados con el conflicto bélico.

Dentro de este contexto, México impulsa la política de substitución de importaciones, lo que acelera el crecimiento industrial. Como consecuencia se inicia el surgimiento de grandes empresas y grupos industriales, que buscaban producir aquellos bienes que pudieran tomar el lugar de los que se importaban, a la vez que se estimulaba su exportación. Por otro lado, esta situación apoya políticas gubernamentales que buscaban tomar cierta distancia de la orientación socialista prevaleciente durante el período de Lázaro Cárdenas, e inician el movimiento hacia el desarrollo capitalista de México.

De esta manera, la industrialización se establece como el objetivo primordial del gobierno, bajo la idea de que la modernización, y por tanto el progreso, dependía de la proliferación de industrias. El mercado interno se estimula con la idea de que, si había mayor producción industrial, los empresarios tendrían mayores ganancias, que se reflejarían a su vez en la mejora de los salarios de los obreros, con lo que el consumo del mercado interno se convierte en un indicador de progreso y modernidad.

---

[584] Ramos, Eduardo. Análisis de los productos de uso cotidiano en la CIudad de México. El impulso industrializador mexicano en 1950-1959. En *El impulso industrializador mexicano (1950-1959)*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2014, p. 75

El incremento de la producción industrial resaltó la necesidad de capacitar obreros y formar profesionistas que pudieran integrarse a este escenario, por lo que el gobierno fortalece planes de educación y de apoyo económico, así como programas que permitieran elevar el nivel y calidad de vida de la población que aspiraba a estos empleos. En consecuencia, la clase media urbana presenta un importante crecimiento, en particular el de la Ciudad de México, donde convergen las aspiraciones de progreso y modernidad. Es en este período cuando México rápidamente deja de ser un país centrado en la economía de la agricultura y se enfatiza el cambio hacia la industria.

Ante el crecimiento de la población y su migración hacia las ciudades se instrumentan políticas proteccionistas para fomentar el desarrollo de la industria, al tiempo que se desarrollan proyectos importantes para dar vivienda a la clase media y proveerla de distintos servicios, como salud, educación. Como consecuencia se estimula el consumo que fortalece un comercio dirigido a esta clase social.

Durante esta época, se da en México el surgimiento de distintas manifestaciones culturales que convirtieron al país en un polo de atracción para intelectuales y artistas de distintos países. Ejemplo de esto es el desarrollo de la llamada época de oro del cine mexicano que produjo distintas películas comerciales, algunas de las cuales ensalzaban un cierto tipo de vida rural, las más de las veces idealizada, pues por lo general dejaban de lado la problemática de los campesinos, y otras presentaban aspectos de la creciente urbanización. El cine, manifestación moderna, sirvió de plataforma para proyectar artistas, cantantes y música a nivel internacional, apoyando la imagen de un país en creciente desarrollo. Además del cine, la radio y posteriormente la televisión, apuntalaron de manera importante esta imagen.

Aunado a las manifestaciones surgidas en estos medios, en la esfera artística e intelectual se desarrolla un importante grupo de artistas plásticos, con el movimiento muralista como el más representativo, si bien no fue el único espacio para la plástica. En el campo de la literatura también empiezan a descollar autores, algunos de los cuales basan sus obras en el recuento y análisis del movimiento revolucionario de 1910, mientras otros reflexionan sobre conceptos como la modernidad y las características que debería asumir en un país como México.

Este conjunto de manifestaciones se daba en un ambiente dinámico, que albergaba algunas manifestaciones internacionalistas, de políticas orientadas a la izquierda, si bien alimentándose de las manifestaciones populares de la cultura, y otras inclinadas a la derecha del espectro político, nacionalistas, que buscaban establecer una cierta identidad cultural atendiendo al concepto de modernidad originado en los países desarrollados, donde la influencia de los EUA era cada vez

más fuerte. En este entorno no es de sorprender que muchas de las manifestaciones culturales estaban politizadas y se identificaban con distintos grupos.

En esta época (1948) se funda en Guadalajara la primera escuela de arquitectura, en la Universidad de Guadalajara. Entre sus fundadores destacan Ignacio Díaz Morales y Jorge Hermosillo y como asesor José Villagrán. Un aspecto distintivo en los inicios de esta escuela fue el número, relativamente alto, de profesores europeos que fueron invitados a colaborar en la escuela. Así, arquitectos de Italia y España como Marianne Gast, Carlangelo Covacevich, y Silvio Alberti traen las ideas de vanguardia. Si bien no era el objetivo de esta escuela seguir los pasos o estructuras de la Bauhaus, la influencia de los profesores europeos imprimió un dinamismo muy particular a esta escuela, que en poco tiempo se distinguió por su apertura al funcionalismo y las preocupaciones urbanas. Entre los profesores destaca la presencia de Mathias Goeritz, quien además de impartir clases en esta escuela, destacó por su obra escultórica y su acercamiento al diseño de objetos.

Por su obra en la Ciudad de México, destaca la figura de Mario Pani, quien diseñó algunas de las obras de mayor impacto en la conformación de la Ciudad de México, como el Centro Urbano Presidente Alemán (1949), con 1,080 departamentos, el Centro Urbano Presidente Juárez (1952), el Centro Urbano Santa Fe (1957) y la Unidad Nonoalco Tlatelolco (1964), que ofrecen soluciones al crecimiento urbano y de la clase media. Para algunas de estas obras, Clara Porset desarrolló el mobiliario que ilustraba el concepto de vivienda que se promovía, si bien para otras se impulsaron los muebles ya disponibles en el comercio, favoreciendo un concepto de mueble moderno, más acorde con las tendencias de los países industrializados.

Otra obra de gran importancia en muchos sentidos fue la construcción de la Ciudad Universitaria de la UNAM, que se aprobó durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho y durante la presidencia de Miguel Alemán se ofrecieron los recursos necesarios para iniciar la obra. Para su proyecto se convocó a un concurso para definir el concepto general, que fue ganado por Mario Pani y Enrique del Moral y bajo su dirección general se diseñaron los edificios de las distintas escuelas y facultades, con la participación de jóvenes arquitectos, algunos en su último año de estudios, supervisados por figuras como José VIllagrán, Carlos Lazo y el mismo Enrique del Moral, entonces director de la Escuela de Arquitectura.

Entre los arquitectos que participaron en el diseño de los edificios estaban, Ramón Torres, Luis Barragán, Pedro Ramírez Vázquez, Félix Candela, Ernesto Gómez Gallardo, Teodoro González de León, entre muchos otros, y contaron con la colaboración de artistas plásticos como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Juan O'Gorman. El campo central fue inaugurado en 1952.

El proyecto de la Ciudad Universitaria sirvió como campo de experimentación para propuestas de avanzada tanto en el aspecto constructivo, como en el plástico, en el que se buscó la integración de la arquitectura con grandes obras murales. Una generación importante de arquitectos y los algunos diseñadores, se formaron durante el proyecto y construcción de la Ciudad Universitaria.

Por lo que respecta al diseño de mobiliario, destaca la figura de Ernesto Gómez Gallardo, quien por su actividad en el diseño de mobiliario merece una mención. En 1953 ganó el concurso para diseñar la silla para las aulas de Ciudad Universitaria, bajo un claro concepto de diseño moderno. Esta silla, conocida como la "silla-paleta" continuó siendo producida y usada en Ciudad Universitaria durante muchos años.



Silla-paleta para Ciudad Universitaria. Ernesto Gómez Gallardo. 1953

En 1958 diseñó una silla para el pabellón de la feria de Bruselas.



Silla. Ernesto Gómez Gallardo. 1958

Posteriormente, en 1969, ganó la medalla de plata de la trienal de Milán con el diseño del mobiliario para aulas rurales. La medalla de oro en esa ocasión, la obtuvo Pedro Ramírez Vázquez con el diseño de aulas prefabricadas para escuelas rurales.



Mesa banco escuelas rurales. Ernesto Gómez Gallardo. 1969

También diseño mobiliario escolar, por solicitud de la UNESCO, para Guatemala y Haití, y para las guarderías del IMSS. La obra de Gómez Gallardo, si bien no muy conocida, muestra una clara visión moderna. Gómez Gallardo puede ser considerado como uno de los pioneros del diseño en México, pues fue una de las primeras personas en abogar por el establecimiento del diseño industrial como independiente de la arquitectura. En 1959 participó en un comité que buscaba establecer una escuela de Diseño Industrial en la UNAM, que no prosperó en ese momento, pero es muestra de que Gómez Gallardo formaba parte de las personas que ya concebían al diseño como una profesión independiente de la arquitectura. En su concepción, el diseño debía ser una profesión que, si bien debía tener la capacidad de dialogar y trabajar en conjunto con los arquitectos, debería observar conocimientos y métodos particulares. En esta visión, el diseño de mobiliario era un elemento necesario para que los espacios arquitectónicos desarrollaran su potencial:

> A una casa, una escuela, un hospital, ideados por un arquitecto, es necesario complementarlos con muebles y objetos diseñados por los diseñadores, para que estos espacios vivan[585]

A lo largo de su carrera, además de proyectos de edificios relevantes, Gómez Gallardo realizó diversos diseños de mobiliario, como la serie de muebles

[585] Citado en: García, Dulce. *Ernesto Gómez Gallardo (1917-2012). Pionero del diseño industrial en México*. Trazo semanal. CYAD. UAM-Xochimilco. México. Mayo 2012.

"Hemisfair" realizadas por encargo de Pedro Ramírez Vázquez para el Pabellón de México en esa exposición internacional en la ciudad de San Antonio.





Mobiliario Hemisfair. Diseño Ernesto Gómez Gallardo. 1968

El trabajo de Gómez Gallardo es uno de los ejemplos de arquitectos que se formaron en esa época. El proyecto de Ciudad Universitaria, en su conjunto fue un crisol que reunió tanto artistas y arquitectos en la búsqueda de un diseño moderno, si bien los trabajos se desarrollaban en medio de un intenso debate sobre cuál debería ser la orientación de "lo moderno" en México.

Algunos de los arquitectos que colaboraban en el diseño de los edificios de la Ciudad Universitaria se mostraban contrarios a la idea de integrar a artistas plásticos, basados en la idea racionalista de que cada manifestación artística debía desarrollarse en su propia esfera para alcanzar sus propósitos y así respetar su 'pureza individual', alimentando el debate entre Realismo y Abstraccionismo y entre Nacionalismo e Internacionalismo.

> … [se puede observar] cierta influencia de la ya desaparecida Bauhaus según lo planteó Walter Gropius, no la que luego dirigió Hannes Meyer, cuya concepción mucho más pragmática, tendría mayor semejanza con los planteamientos de la ESIA.[586]

Quienes buscaban la integración, se apoyaban, entre otros teóricos, en Walter Gropius, particularmente en el Manifiesto de Weimar, con el que se inició la labor de la Bauhaus, pero también argumentaban que el camino de la integración era coherente con la búsqueda de una identidad propia, que no siguiera ciegamente las propuestas del funcionalismo internacional.

> Gracias a la colaboración de los pintores y escultores, los arquitectos mexicanos abjuraron de uno de los dogmas más preciados de la arquitectura europea y norteamericana prevaleciente en esos momentos: el que, con Adolf Loos, tildaba

[586] Benlliure, José Luis. *La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México*. INBA. México. 1983, p. 10

> el vínculo entre artes plásticas y más expresamente de la arquitectura con la ornamentación de 'delito' o 'crimen'."[587]

Después de la inauguración de la Ciudad Universitaria, en 1956 se terminó el proyecto de la Torre Latinoamericana, diseñada por Augusto Álvarez. Este edificio, con 181 metros de altura, fue durante muchos años el edificio más alto de América Latina y un claro símbolo de la ciudad moderna y cosmopolita que sintetizaba muchas de las aspiraciones de la idea de progreso y desarrollo en esos años. El proyecto de la Torre Latinoamericana fue un claro ejemplo del diseño moderno racional-funcional, que hacía uso de los materiales y la tecnología disponible para dar solución a las necesidades y aspiraciones de una sociedad que buscaba símbolos para expresar el progreso del país. En este sentido, la obra de Augusto Álvarez sigue siendo un referente.

En 1948, el gobierno de Miguel Alemán aprobó el proyecto para desarrollar una "ciudad fuera de la ciudad", con lo que se iniciaron las obras de Ciudad Satélite, con el plan maestro de Mario Pani y la colaboración los arquitectos Luis Barragán, José Luis Cuevas, Domingo García Ramos y artistas como Mathias Goeritz y Jesús Reyes. Con esta obra, el concepto de modernidad en la arquitectura se complementó con el desarrollo urbano de gran escala. Muchos de los arquitectos mencionados, desarrollaron proyectos de mobiliario para los diseños de casas particulares y cada vez era más evidente que, al igual que los países desarrollados, era necesario establecer escuelas que se ocuparan del diseño de mobiliario (claramente una preocupación emanada de la práctica arquitectónica) y que además fueran capaces de desarrollar proyectos de luminarias y diversos artículos acordes a la tecnología disponible.

En las propuestas que se hacían apoyando el surgimiento de estudios en diseño industrial, se enfatizaba la necesidad de esta profesión para respaldar el desarrollo de las industrias que continuaban creciendo bajo la protección de políticas fiscales y de substitución de importaciones. En la esfera de la producción industrial, en México existían ya en esa época un número de empresas de muebles, como Avant[588] y Muebles Van Beuren[589], posteriormente llamada Domus, que se dedicaban al diseño y producción de mobiliario moderno y empleaban a diseñadores para el desarrollo de sus productos.

---

[587] Vargas, Ramón, Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista. En *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX*, México, 1982, p. 23.
[588] Montiel, Mónica. *El diseño y la comunicación gráfica del Estado Mexicano*. Tesis. EDINBA. México, 2016.
[589] Mallet, Ana, *El diseño de van Beuren. La Bauhaus y el México moderno*. México, 2014.

PORSET Y VAN BEUREN

Sin duda la Bauhaus fue un referente para el desarrollo del diseño moderno en México. A través de escritos y noticias sobre el trabajo desarrollado en esa escuela y de algunos de sus profesores en los EUA (W. Gropius, M. van der Rohe, L. Moholy-Nagy, J. Albers) se conocía y debatía sobre sus conceptos y diseños. Además de estas referencias, y de la presencia de Hannes Meyer, el trabajo desarrollado por Michael van Beuren y Clara Porset, ambos con fuertes ligas con la Bauhaus, fue de gran importancia para el desarrollo del diseño moderno en México.

Resulta interesante reflexionar sobre los diseños de Porset y van Beuren, pues si bien parten de conceptos similares, derivados de la Bauhaus, el enfoque particular de cada uno de ellos es muestra clara de las fuerzas que se manifestaban en esa época, tanto en lo social y político, como en la concreción formal de una idea en el diseño de mobiliario.

En este contexto, los concursos organizados por el MoMA sirvieron para cimentar la posición de Porset en el contexto mexicano, donde su voz era prácticamente la única que en esa época promovía el concepto del diseño industrial funcional-racionalista, si bien en su obra se manifestó la constante referencia a elementos formales tradicionales y al uso de materiales locales, como ejemplo de la adecuación de los conceptos derivados de la Bauhaus al contexto nacional. Por otro lado, Porset tuvo un papel destacado en la formación de la escuela de Diseño Industrial en la UNAM, que será mencionado más adelante.

Clara Porset (1895-1991), nacida en Cuba, realizó estudios de arquitectura y diseño de interiores en la Universidad de Columbia (EUA) y en la Escuela de Bellas Artes de París. A su regreso a Cuba diseñó mobiliario para casas habitación, hoteles y hospitales. Posteriormente en Black Mountain College estudió bajo la guía de Josef y Anni Albers, con quienes se adentró en las ideas del diseño moderno. A su regreso a Cuba, además de continuar con su labor como diseñadora, se involucró en movimientos políticos de izquierda, en oposición al gobierno de Gerardo Machado y Fulgencio Batista. Llega como refugiada política a México e inmediatamente establece lazos con grupos políticos de izquierda, lo que le permite trabajar como diseñadora dentro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), interviniendo en el consejo editorial de la revista *Frente a Frente* y en ocasiones se ocupa de su diseño editorial. En este ambiente afirma su postura política, que mantendrá a lo largo de su vida.

Líneas arriba ya se ha hecho mención de la participación de Clara Porset en la exhibiciones del MoMA. Clara Porset y su esposo Xavier Guerrero hospedaron a

Josef y Anni Albers en muchas ocasiones[590] y fueron quienes los guiaron en su descubrimiento del color y las tradiciones mexicanas.[591] En muchas ocasiones se piensa sobre la influencia de la Bauhaus en México y la obra artística de Josef Albers y algunos textiles de Annie Albers nos permiten reflexionar en otro sentido: la influencia de la cultura mexicana en algunos artistas y diseñadores. En una carta dirigida a Wassily Kandinsky, Albers expresa que "*México es verdaderamente la tierra prometida del arte abstracto"*.[592]

Destaca la importancia de la relación de Clara Porset con Xavier Guerrero quien, como ya se ha mencionado, era artista plástico dentro del movimiento muralista y un destacado promotor del arte popular mexicano. Sin duda, esta relación influyó en el conocimiento que Porset tenía sobre técnicas y materiales artesanales.

> En México se produce un arte popular de los más ricos y variados del mundo. La cesta más modesta revela un pensamiento constructivo admirable; el tejido que envuelve las humildes tortillas es un ejemplo magnífico de cultura y de color [...] el pueblo mexicano se expresa con belleza hasta en los objetos más simples.[593]

Porset llega a México cuando las políticas socialistas de Lázaro Cárdenas empiezan a ser desplazadas, en busca de estimular el desarrollo industrial teniendo el consumo como motor para generar el impulso necesario a muchas de las industrias que en ese momento se estaban desarrollando. Dentro de esta orientación política y cultural, conoce a destacados arquitectos, para quienes diseña mobiliario.

Para algunas personas, ser "moderno" significaba asumir los signos de estatus que ofrecían los productos diseñados principalmente en los EUA, para otras, la búsqueda de la modernidad representaba la oportunidad de explorar las posibilidades de una identidad propia y de estimular el desarrollo industrial. Es con este grupo de intelectuales con los que Porset se identifica.

La importancia de su obra se da desde dos facetas. Por un lado, se encuentran los diseños de mobiliario y por el otro sus artículos en los que promueve la idea de un diseño moderno y la necesidad de establecer el diseño como una profesión independiente de la arquitectura, siempre dentro del marco funcional-racionalista, adoptado por su relación profesional y de amistad con diseñadores como J. Albers y H. Meyer, si bien entiende el diseño de mobiliario debe realizarse en conjunto con los proyectos arquitectónicos:

---

[590] Albers visitó a México en 13 ocasiones entre 1935 y 1967.
[591] Exhibition Catalogue, *Josef Albers in Mexico*. Guggenheim Museum. Nueva York, 2018.
[592] Exhibition Catalogue, *Josef Albers in Mexico*. Guggenheim Museum.
[593] Porset, Clara.Expresión y utilidad de los objetos de uso diario. En: *Revista Arquitectura*, No. 29, p.225.

> [..] el mueble deja de ser un objeto arbitrario y pasa a ser un elemento arquitectónico, en interacciones esenciales, que fuerzan a considerarlo al unísono con el edificio.[594]

En 1948 aparece el primer número de la revista *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, bajo la dirección de Guillermo Rossell y Manuel Larrosa que, a partir del número 15, incluyó una sección sobre diseño a cargo de Clara Porset.

En la década de 1950 ya es una diseñadora reconocida por su capacidad y realiza diseño de mobiliario para la casa Prieto, diseñada por Luis Barragán, para el Arquitecto Max Cetto, para Juan Sordo Madaleno diseña los interiores y las butacas del cine París y para Enrique Yañez diseña mobiliario para hospitales. Todos estos proyectos son parte de las obras de importancia que realizó, lo que le vale el reconocimiento como diseñadora, impulsado por su presencia en las exhibiciones del MoMA y por haber ganado la medalla de plata en la Trienal de Milán de 1957 por el diseño del mobiliario del Hotel Pierre Marqués en Acapulco.

Destaca también el diseño de mobiliario que realizó para el conjunto habitacional Presidente Alemán, proyecto de Mario Pani. La idea original era presentar un conjunto de muebles -producidos por la empresa IRGSA- adecuado a los espacios de los departamentos, por lo que la estrategia de mercadotecnia presentaba los prototipos de un conjunto armonizado, en el que Clara Porset buscaba, además de una solución funcional, el medio para concretar su visión social.

> Al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran manufacturarse a un costo muy bajo, y busqué hacerlos resistentes, cómodos y agradables a la vista, tanto como fuese compatible con la intención de darles un costo reducido de fabricación. He querido llevar a ello la misma escala pequeña de los espacios en que iban a ser colocados para conseguir la unidad orgánica del conjunto, y darles, así mismo, la mayor ligereza posible para hacerlos flexibles de acomodamiento y uso.[595]

Clara Porset, dentro de las líneas del diseño moderno, consideraba al diseño como un diálogo entre los requerimientos funcionales y los técnico-productivos y fue esta noción la que difundió en muchos de sus escritos:

> [...] visto como organismo viviente, el diseño resulta ser una síntesis dialéctica de principios y factores, que lo estructuran esencialmente y le dan su propia identidad [...] las primeras consideraciones en la concepción de estas formas eficientes y expresivas, que nos acompañan de continuo y nos orientan hacia

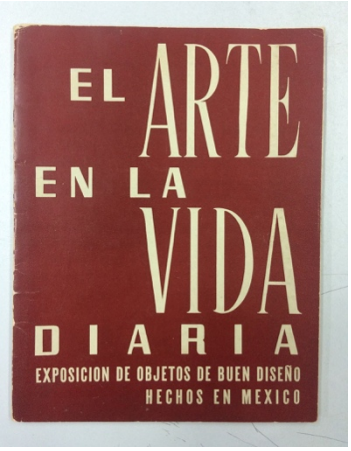
[594] Citado en Gómez, Tania. *El diseño en la modernidad mexicana*. Tesis. Maestría en Teoría y Crítica del Diseño. EDINBA. México. 2018.
[595] Porset, Clara. El Centro Urbano "Presidente Alemán" y el espacio interior para vivir. En: Revista Arquitectura, No. 32 p. 119.

> nuevos modos de ver, son las que conciernen al principio inalterable de integración con el uso que están llamadas a prestar, con el material que va conformarlas y con la técnica que ha de construirlas.[596]

Su actividad como promotora del diseño la llevó a escribir múltiples artículos en los que difunde la noción de diseño moderno. Durante estos años, la voz de Clara Porset fue prácticamente la única que, de manera insistente, establecía la necesidad de formar profesionales en diseño industrial, capaces de colaborar en el esfuerzo de industrialización y modernización del país.

> Por el momento que atravesamos de paso entre el artesanado y la industrialización urge ya que se movilice en torno a ellos la atención de la gente interesada, para poder crear el clima propicio a su solución [...] Es necesario analizar la situación presente del diseño artesano y el diseño industrial –que comienzan a coexistir– y las posibilidades de que se logre, en el futuro, una expresión en la industria de carácter nacional; destacar la importancia del buen diseño fabricado en serie, como medio de conseguir arte en la vida diaria de la familia promedio; [...] considerar la educación del diseñador industrial, que es la más novedosa de las profesiones[597]

La conciencia de estar atravesando por un momento de transición entre el artesanado y la producción industrial, la lleva a promover una exhibición que, con el título de *El arte en la vida diaria,* se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en 1952.



[596] Porset, Clara. Diseño viviente. En *Espacios*. *Revista integral de arquitectura y artes plásticas*. No. 15. 1953. México.
[597] Porset, Clara. ¿Qué es el diseño? En *Revista Arquitectura*. Julio 1949. México.

Portada del catálogo de la Exposición. 1952

Esta exposición reunía tanto trabajos artesanales como producidos industrialmente y tuvo un gran impacto en la cimentación del concepto de diseño moderno. Dentro de la exposición también se mostraron diseños de mobiliario realizados por Porset para la empresa IRGSA.

El arte en la vida diaria fue una exposición que ayudó a difundir la idea de un diseño funcionalista y de cómo el diseño de objetos utilitarios, ya fueran de producción industrial o artesanales era una actividad que tenía aspectos particulares y que, por lo tanto, debía ser estimulada. Entre los objetos expuestos había obras de artesanos y productos industriales. Destaca la participación de la empresa DM Nacional que se dedicaba a la producción de mobiliario para el hogar y en especial de muebles de oficina en acero.

El catálogo de la exposición es particularmente interesante, pues reúne textos de Porset, Enrique Yañez, Alfonso Caso, Xavier Guerrero, Antonio Ruiz Galindo y Federico Sánchez Fogarty, quienes desde distintas ópticas que abarcan desde la importancia del diseño en el ámbito cultural, hasta su relevancia como apoyo al desarrollo de la industrialización del país, exponen la importancia del diseño industrial y la necesidad de formar profesionistas capaces de proyectar los objetos que el desarrollo de México requería.

A grandes rasgos, los autores de los textos en el catálogo de la exposición abundan, desde distintas facetas, sobre la importancia del diseño. Así, para Alfonso Caso la muestra es un intento para revalorizar la labor de los diseñadores industriales, mientras que Xavier Guerrero ve al diseño como heredero de la cultura autóctona, con la capacidad de enfrentar las necesidades de la vida moderna; Sánchez Fogarty enfatiza que la máquina es solamente una herramienta para el nuevo artista de la época que es el diseñador y Ruiz Galindo abunda sobre la capacidad del diseñador de ajustar a formas bellas las limitaciones impuestas por costo y procesos de fabricación. Porset se encargó de la introducción y el epílogo del catálogo, destacando la labor del diseñador como capaz de sintetizar en una forma eficiente tanto la cultura como los procesos productivos.



Página del catálogo de la Exposición El Arte en la vida diaria. 1952

En particular es interesante el punto de vista que Antonio Ruiz Galindo, industrial y presidente de IRGSA y DM Nacional, expresa en el catálogo de la exposición, al opinar que el diseño debe entenderse como la creatividad que sintetiza el aspecto artístico y el utilitario. Esta idea, sin duda resultado de la visión empresarial influenciada por pláticas con Porset y la colaboración entre ambos en el diseño de mobiliario para oficinas, presenta ya una clara idea del diseño moderno. Ruiz Galindo jugará un papel importante en el establecimiento de la primera escuela de diseño industrial del país.

Por otra parte, de la colaboración de Porset con industrias Ruiz Galindo, destaca el diseño de mobiliario para oficinas, realizado para la producción industrial. Estos muebles, fabricados en acero, tuvieron amplia difusión y fueron usados tanto en oficinas gubernamentales, como en las de empresas privadas que veían en estos muebles un símbolo de modernidad y ejemplo de funcionalidad.



Mobiliario para oficina. IRGSA. Diseño Clara Porset c. 1960

En estos diseños se materializa la idea de Porset sobre el diseño industrial:

> Entonces, las primeras consideraciones en la concepción de estas formas eficientes y expresivas ... son las que conciernen al principio inalterable de integración con el uso que están llamadas a prestar, con el material que va a conformarlas y con la técnica que ha de construirlas [...] El diseño artesanal finca sus méritos en la elaboración de la forma que permite la destreza de un trabajador manual [...] mientras que el diseño industrial consigue los suyos por la simplicidad y precisión en la forma que son características de la producción maquinista.[598]

La exposición *El Arte en la vida diaria* fue montada pocos meses después en Ciudad Universitaria, en esos momentos recien inaugurada, con motivo del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, lo que sirvió para amplificar el impacto de la exposición y la relación del diseño industrial con la arquitectura y el arte.

Porset, sin duda, fue una diseñadora que gozó de prestigio en su tiempo, sin embargo, sus ideales sociales no se vieron plenamente realizados.

> Su trabajo como diseñadora y promotora del diseño industrial fue único en tanto que intentó traducir una concepción del proyecto cultural y político de la Revolución Mexicana en objetos utilitarios para el hogar y, de manera más amplia, en un enfoque del diseño de interiores.[599]

A pesar de ser reconocida por su obra, no siempre tuvo éxito en lo que se refiere al consumo del mobiliario que diseñó para el hogar. Ejemplo de esto es la propuesta que desarrolló para el conjunto habitacional Presidente Alemán. El diseño fue encargo del Arq. Mario Pani y se amueblaron dos departamentos con el mobiliario diseñado por Porset, como muestra del tipo de vivienda completa que se proponía, sin embargo, fueron muy pocos los departamentos que adoptaron esta propuesta, pues los consumidores preferían otros diseños, más comerciales que eran ofrecidos por distintos establecimientos comerciales y que en su estilo mostraban un acercamiento hacia estilos "más modernos", generalmente derivados de las tendencias internacionales.

---

[598] Porset, Clara. Diseño viviente. En *Espacios Revista integral de arquitectura y artes plásticas*. Marzo 1953. pp. 79-81

[599] Sheppard, Randall. Clara Porset in Mid Twentieth- Century Mexico: The politics of designing, producing and consuming Revolutionary Nationalist Modernity. En: *The Americas*. Abril 2018 p. 351.

Para el proyecto del conjunto habitacional Presidente Juárez, desarrollado de nueva cuenta por Mario Pani, se optó por mostrar a los posibles compradores ilustraciones que mostraban distintas opciones de mobiliario. En estas ilustraciones se favorecía el uso de mobiliario dentro del llamado "*International Style*", con muebles como la silla *Womb*, diseñada por Charles Eames para Knoll International.



SIla Womb. Diseño de Charles Eames. 1948.

De la misma manera, el mobiliario en oficinas de profesionistas de prestigio y de empresas, prefería utilizar mobiliario del tipo de la silla Barcelona, diseñada por Mies van der Rohe. Así, la tensión entre la propuesta de Porset, surgida de un ideal social y con raíces en las tradiciones y la del mercado, que favorecía el consumo de signos más apegados a un cierto concepto de desarrollo y modernidad ligado a tendencias internacionales, se manifestó con fuerza a partir de la segunda mitad de la década de 1950. En este sentido resulta interesante contrastar la obra de Porset con la de Michael van Beuren.

Otro de los diseñadores mexicanos que recibió impulso gracias a los concursos del MoMA, fue Michael van Beuren (1911-2004), nacido en Nueva York y quien aspiraba a desempeñarse como arquitecto, para lo cual viajó a Alemania para estudiar en la Bauhaus en Dessau durante 1932. Al cierre de la escuela en esa ciudad, siguió a Mies van der Rohe a Berlín. Después viaja a México y decide iniciar una empresa mueblera en 1938[600], con el objetivo de diseñar y producir muebles

[600] Mallet, Ana. *La Bauhaus y el México moderno. El diseño de van Beuren*. Arquine. México. 2014.

de alta calidad, basados en los principios funcionalistas de la Bauhaus, dirigidos a la creciente clase media.

Junto con Klaus Grabe, quien fuera su compañero en la Bauhaus, y Morley Webb, arquitecto norteamericano, iniciaron una pequeña fábrica, a la que en breve siguió una tienda para comercializar sus diseños, bajo el nombre de Domus. Sin duda, el hecho de ser extranjeros les daba la oportunidad de ver con una mirada fresca no solo la producción local de muebles, sino también la que se refiere al efervescente ambiente político y su relación con la cultura, por lo que pudieron ofrecer una atractiva mezcla usando materiales y mano de obra locales, con una configuración formal más cercana al estilo internacional, pues ciertamente su búsqueda no se centraba en la de la identidad cultural que los mexicanos buscaban como centro de sus preocupaciones. Un ejemplo de esto es la silla y el sillón que en sus inicios fue diseñado para uso exterior del hotel Flamingo en Acapulco y que posteriormente se integró a la línea de producción de Domus.

En 1941 participan en el concurso convocado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y obtienen uno de los premios con el diseño de una tumbona que continuaba el concepto del mobiliario diseñado para el hotel Flamingo.



Tumbona. van Beuren y Grabe. 1941

Hacia 1942, Fredderick van Beuren, hermano de Michael llega a México y se integra a la empresa y en 1944 Klaus Grabe regresa a los Estados Unidos. A partir de ese momento, la empresa define sus intereses y orientación, con la convicción de ofrecer al mercado un tipo de mueble diferente que, si bien no eran copia de diseños extranjeros, tampoco se ceñía a la tendencia de un "estilo mexicano". Para la creciente clase media, este tipo de mueble se convirtió en un símbolo de "progreso y modernidad", por lo que su empresa creció gracias a una buena mezcla de diseño y esfuerzo de ventas En 1947 lanzan al mercado la línea San Miguelito,

que gozó de gran aceptación y que, en buena medida, fue resultado de la optimización de diseños anteriores. Esta silla se vendió tanto en una versión con tiras de ixtle, como con acojinado completo. El precio, accesible a la clase media, fue sin duda uno de los factores de su éxito.



Silla San Miguelito. c. 1947.

En 1952 participa con algunos de sus diseños en la Exposición *El Arte en la vida diaria*, lo que contribuye a su éxito. Si bien, al igual que Clara Porset, diseñaba muebles bajo pedido para algunas casas, su principal ocupación estaba centrada en la empresa Domus. Poco después consigue extender sus ventas gracias a alianzas con tiendas como El Palacio de Hierro y Salinas y Rocha. Estos canales de venta potenciaron el crecimiento de la empresa.

Hacia 1958, el diseñador inglés Philip Guilmant se integra a la empresa y junto con Michael desarrollan proyectos que tuvieron gran éxito comercial, en especial la línea danesa.



Línea Danesa. van Beuren y Guilmant. c. 1959

La empresa Domus logró consolidarse gracias al esfuerzo coordinado de la cadena diseño-producción-venta. Por otro lado, sus diseños se establecieron con gran éxito, mostrando así otra faceta el desarrollo del diseño moderno en México. Una que, alejada de los debates ideológicos y políticos, se centró en proyectos de diseño que mantenían un difícil equilibrio entre diseños extranjeros y la búsqueda de una identidad en la herencia de las culturas prehispánicas y el arte popular.

Esta faceta, alejada de los debates ideológicos fue, tal vez, una de las fortalezas de Muebles Domus. La clase media, lejos de desear continuar con esas discusiones, prefería buscar salidas diferentes e imaginar un México moderno, que, si bien tenía claras diferencias con países industrializados, tenía la capacidad para diseñar y producir objetos de igual calidad, tanto en lo formal, como en lo técnico.

Este tipo de orientación también fue fortalecida por empresas como DM Nacional, en la esfera del diseño de mobiliario para oficinas.



Anuncio de la empresa DM Nacional.

La producción de DM Nacional era diferente en todos sentidos a la de Muebles Domus, pues se enfocaba principalmente a mobiliario en acero para oficinas, si bien tenía una línea dedicada a mobiliario del hogar, su evolución se consolidó gracias al crecimiento económico y de la burocracia gubernamental. Fue en este mercado donde DM Nacional encontró un nicho que le permitió crecer. Clara Porset diseñó muebles para esta empresa en uno de los ejemplos del trabajo de esta diseñadora para la gran industria, con tecnología de producción masiva.

El trabajo de estos empresarios y diseñadores, llevó a muchos a la convicción de la necesidad de impulsar al diseño industrial, como profesión independiente, que formara personas con conocimientos sobre las técnicas de producción industrial y que, sin dejar de lado el aspecto estético del proyecto, fuera capaz de apoyar el crecimiento de la industria nacional, que al inicio de la década de 1950, ya contaba con empresas capaces de producir no solo mobiliario, sino también gran cantidad de productos, sobre todo enfocados a la clase media, cuyo poder adquisitivo aumentaba.

Dentro de la esfera de la difusión del diseño, en 1960 aparece la revista *Calli*, bajo la conducción de Alejandro Gaitán, que incluía una sección sobre diseño de mobiliario y eventualmente tocaba aspectos de diseño de productos en general.

LAS PRIMERAS ESCUELAS DE DISEÑO

Es dentro de este rico contexto cultural, en el que México busca la manera de insertarse en los procesos de industrialización y el concepto de modernidad aparejado, que se da uno de los antecedentes a las escuelas de diseño, cuando José Chávez Morado funda, en 1949, el Taller de Integración Plástica (TIP). Si bien el objetivo primordial de este centro era fomentar la formación de artistas plásticos, en especial muralistas, bajo la idea de una enseñanza por la práctica, su modelo pedagógico se inspiró directamente en la época de Weimar de la Bauhaus. Entre los trabajos realizados en este taller, se encuentran los murales de la Facultad de Ciencias en la Ciudad Universitaria lo que permitió iniciar un diálogo entre artistas, arquitectos y diseñadores y el debate sobre el papel del arte en la arquitectura.

Con base en algunas de las experiencias del TIP, los arquitectos Carlos Lazo y Raúl Cacho fundaron el 'Taller de Artesanos Carlos Lazo', dependiente de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, que en ese momento estaba bajo la dirección de Lazo. Raúl Cacho mantuvo una buena relación con Hannes Meyer y se refería a la Bauhaus como un centro educativo que podía servir de modelo en México. En una entrevista, Cacho comentó:

> Carlos Lazo, platicando conmigo, me dijo: ¿Por qué tú, que tanto has luchado por la integración de las ciencias, las técnicas y las artes en la arquitectura moderna mexicana y hablas con tanto entusiasmo de la Bauhaus de Alemania, no creas, con mi ayuda, algo semejante en nuestro país?[601]

[601] Cacho, Raúl, Conferencia ante la Academia Mexicana de Diseño. En Maseda, Pilar, *La escuela de diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México, p. 63.

A partir de esta inquietud, Raúl Cacho elaboró un plan de trabajo y en 1952 inicia su labor el TIP, para lo que Carlos Lazo solicitó el apoyo de diversas empresas.

> Los invito, como amigos, a patrocinar una extraordinaria idea a favor de la integración plástica y el diseño en la arquitectura. Yo nunca los extorsioné, ni les pedí dádiva alguna, directa o indirectamente, pero ahora sí lo hago, porque me estiman, para volver realidad el noble propósito que les explicará el Arquitecto Cacho.[602]

De esta manera se reunió el dinero para construir en pocos meses los talleres fundamentales: trabajo en piedra, alfarería y cerámica, textiles, talabartería, joyería y muebles.

El objetivo central era mejorar la producción artesanal de elementos para la arquitectura, ofreciendo un estilo nacionalista, así como el diseño y producción de objetos y muebles dirigidos a la vivienda popular. Se planteó en una primera etapa, un proceso de investigación y experimentación para diseñar prototipos que se venderían para ser producidos en serie, ya fuera en talleres de artesanos o por la industria.

Los estudiantes eran, por regla general, artesanos a quienes se daban conocimientos teóricos sobre composición, color y procesos técnicos más rigurosos tomados de la industria. Esta orientación también perseguía ideales político-sociales como realizar las obras de manera colectiva y romper barreras jerárquicas entre trabajadores manuales y artistas.

Este experimento tuvo corta duración debido a presiones políticas, entre las que destaca la acusación de que en ese taller se estaba fomentando y protegiendo a grupos comunistas, lo que parece hacer eco de lo sucedido en la Bauhaus.

En 1958 se fundó el Centro Superior de la Artes Aplicadas (CSAA), que en cierta medida fue heredero del TIP. Entre los objetivos de este centro destaca "*Impartir enseñanza en el campo de las artes aplicadas para formar técnicos y diseñadores de las artesanías, útiles a la sociedad y a la industria*."[603] En este centro, el diseño aparece ligado al desarrollo artesanal y no se utiliza el término 'Diseño Industrial', por lo que su labor se centró en el desarrollo de productos elaborados con tecnologías artesanales modernas y buscaba dar un nuevo sentido al concepto de artesanía que estaba ligado a la idea de labores tradicionales y decorativas. Un ejemplo de esta actividad es el impulso que se dio a la cerámica de alta temperatura (*stoneware*), con la mira de substituir tecnologías tradicionales de baja temperatura.

---

[602] Maseda, Pilar, *La escuela de diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes*, p. 64.
[603] Maseda, Pilar, La escuela de diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 71.

Así el funcionalismo del diseño moderno se une a la experimentación de la forma apoyada en la tecnología.

Otra característica importante del CSAA es que, en su plan de estudios, las asignaturas sobre teoría, composición y color estaban ausentes. La formación del centro se centraba casi exclusivamente en el desarrollo de habilidades técnicas y conocimiento de los materiales, lo que causó que su impacto se limitara a algunos talleres, en contraste con el enfoque de la escuela de la UIA que se enfocaba más al concepto moderno de Diseño Industrial[604].

Por otro lado, Antonio Ruiz Galindo, quien dirigía las empresas IRGSA y DM Nacional, presentó sus inquietudes para ofrecer estudios formales en el área de diseño a la Universidad Iberoamericana (UIA). La idea fue recibida con entusiasmo y se realizaron viajes a Nueva York y Chicago, para entrevistar a personas relacionadas con la Bauhaus como van der Rohe, Gropius y Albers, al tiempo que se sostenían pláticas en México con industriales y diseñadores como Michael van Beuren y Clara Porset. A lo largo de este proceso, el Dr. Felipe Pardinas fue el motor que impulsó esta propuesta. El resultado de su labor fue la fundación de la primera escuela de diseño industrial en México, en 1955, bajo la dirección de Matías Goeritz y la coordinación de Rafael Anzures[605].

La escuela de Diseño Industrial tomó el lugar de la de Artes Plásticas en la UIA, y por lo tanto se apoyó en algunos de los maestros que ya impartían distintos cursos, al tiempo que se buscó a jóvenes arquitectos, dispuestos a entender el nuevo enfoque que estos estudios demandaban. El Mtro. Rafael Anzures, en la presentación de la escuela manifestó que:

> [...] en nuestros programas aparecen unidos, aunque representan diferentes carreras, los cursos de diseño y los de artes plásticas. Creemos que una de las contribuciones más importantes del arte moderno al planteo de la crisis social ha sido indicar la necesidad de acercar las actividades artísticas a las actividades industriales.[606]

Matías Goeritz, en ese momento director de la Escuela de Artes Plásticas de la UIA, se distinguió por su labor como escultor urbano, nació en Polonia y llega a México en 1949, invitado para impartir clases de educación visual en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Este taller de educación visual fue ampliamente reconocido y sirvió para difundir algunos de los principios de la

---

[604] Posteriormente el CSSA dio origen a la Escuela de Diseño y Artesanías, con lo que se modificaron los planes de estudio y se desarrolló una licenciatura orientada hacia el concepto de Diseño Industrial. Esta escuela actualmente es la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes.

[605] Ledesma, José, Trayectoria histórico-ideológica de la Universidad Iberoamericana. México, 1985.

[606] Rodríguez, Luis. *Para la memoria del Departamento de Diseño*. UIA. s/f

Bauhaus. Posteriormente colaboró con distintos arquitectos diseñando elementos arquitectónicos (como la fachada principal del Hotel Camino Real en la Ciudad de México) o piezas monumentales como la Osa Mayor (actualmente en la explanada del Palacio de los Deportes), coordinó la instalación de esculturas en la llamada Ruta de la Amistad durante los Juegos Olímpicos de México en 1968. Participó en el diseño de la Torres de Satélite[607]. Su labor también incluyó diseños de logotipos (como el de la FES Aragón). Posteriormente también colaboró con la Escuela de Diseño Industrial de la UNAM. A lo largo de su vida se distinguió por su postura moderna, tanto en las artes plásticas, como con relación a la gráfica y los objetos de uso cotidiano.

El primer plan de estudios en la UIA retoma la estructura inicial de la Bauhaus: tres años para obtener el diploma de Diseñador Industrial y dos más para obtener el de Maestro en Diseño[608]. Debido a las políticas oficiales, el plan de estudios se modifica y se establece que, después de tres años de estudio, se otorgaría el diploma de Técnico en Diseño Industrial y dos años más para obtener el diploma de Diseñador Industrial. Destacan profesores como Jorge Wilmot, Manuel Felguérez, Martin Seidel y Goldian Nesbit.

De esa época solo hubo dos egresadas con el diploma de Técnico en Diseño Industrial: Rosa Ma. Campos Newman y Gloria Lagunes Peralta. Según consta en el libro de actas de la UIA, el jurado del examen recepcional de Campos Newman[609], en 1962, estuvo formado por Jesús Virchez, Horcio Durán, Sergio Chiappa, Teodoro Feldmann y Manuel Villazón.

El desmpeño profesional de ambas fue destacado. Campos Newman por su labor en el campo del diseño de mobiliario, de interiores y exposiciones y Lagunes Peralta diseñó televisores para la empresa Electrónica Nova y posteriormente se dedicó a la docencia.

Jesús Virchez es nombrado director de la escuela en 1961 y es el encargado de coordinar los trabajos para un cambio en el plan de estudios, que en 1962 establece cinco años para obtener la Licenciatura en Diseño Industrial, abandonando el curso para Técnico en Diseño. Durante ese período destaca la labor de profesores como Philip Guilmaint (diseñador en la empresa Domus), Manuel Villazón y Sergio Chiappa quienes, alejados de los vaivenes de la política nacional, buscaban el camino del diseño moderno con base en el desarrollo de tecnologías propias de las artesanías y adentrándose en materiales y procesos propios de la industria.

---

[607] A la fecha hay polémica sobre este diseño, pero se sabe que participaron en algún momento Jesús Reyes, Luis Barragán y Matías Goeritz.

[608] Universidad Iberoamericana, Catálogo General. México, 1962.

[609] Posteriormente a su graduación, Campos Newman tomó cursos en la HfG Ulm.

Muchos de los productos diseñados durante esa época en la escuela de la UIA, se centran en los preceptos del diseño moderno y paulatinamente se alejan del debate sobre el nacionalismo, situación que se repetía en la arquitectura y la planeación urbana. En 1963 es nombrado director de la carrera Manuel Villazón, quien además de consolidar el plan de estudios de diseño industrial, propone la creación de la carrera en comunicación visual.

Durante la década de 1960, destacan distintos profesores, en especial Oscar Olea, Carlos González Lobo[610] y Rodolfo Gómez Arias, quienes impulsan el desarrollo de métodos de diseño, dentro de la corriente del diseño racional-funcional. También es importante la labor de Oscar Reyes y Manuel Buerba. Posteriormente se unen al grupo de profesores Omar Arroyo, Juan Antonio Madrid y José Cano. Es con un enfoque funcional-racionalista, basado en el desarrollo de propuestas metodológicas elaboradas por los profesores, que los principios del diseño moderno encuentran, finalmente, un espacio en la formación de diseñadores industriales.

En 1968, profesores y alumnos colaboran activamente en los diseños para la XIX Olimpiada y se inicia, bajo la dirección de Fernando Rovalo, la licenciatura en Diseño Gráfico, con lo que los cursos de diseño industrial que, hasta ese momento, contemplaban proyectos de comunicación visual, se orientan de manera definitiva hacia proyectos orientados a la producción en masa de distintos artículos y herramientas.

Es en 1978 cuando Manuel Álvarez Fuentes, ex-alumno de la UIA, es nombrado director del Departamento de Diseño de esta universidad, con lo que, por primera vez en México, un egresado de la carrera de diseño ocupa ese cargo, significando un paso más en la consolidación del diseño.

A partir de ese momento, gracias al establecimiento de los estudios formales en los dos campos profesionales iniciales del diseño moderno (industrial y comunicación visual). La consolidación de este proceso se dio con el inicio de la escuela de diseño industrial en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

En 1969 se inician los cursos de la Licenciatura en diseño Industrial en la UNAM, gracias al esfuerzo y dedicación de Horacio Durán quien, sin duda alguna, era un personaje singular que desde edad temprana recibió el aliciente para desarrollar sus habilidades para dibujar. Después de cursar estudios en la Escuela de

[610] La colaboración entre González Lobo y Olea dio como rrsultado el modelo metodológico "Diana", que se apoyaba en el uso de la computadora, que en esos momentos era un concepto de vanguardia. Este modelo fue publicado: *Análisis y Diseño Lógico*. Editorial Trillas. México.

Agronomía, la inquietud de Durán le llevó a explorar otros campos como el teatro, donde rápidamente se desarrolló como escenógrafo. Posteriormente se dedicó al diseño y fabricación de mobiliario, lo que le valió entrar en contacto con algunos arquitectos a quienes gustaba su estilo. Posteriormente proyectó casas habitación y complementó su formación como autodidacta, siempre un ávido lector, lo que eventualmente le llevó a participar por un breve período en la escuela de diseño industrial de la UIA. Ya como profesor en la escuela de arquitectura de la UNAM[611], encontró la manera de presentar sus ideas respecto al establecimiento de una escuela de diseño industrial. Si bien existía un proyecto similar, elaborado por Ernesto Gómez Gallardo, el Consejo Técnico de la escuela de arquitectura aprobó la propuesta de Durán, cuyos objetivos eran:

> a) mejorar la calidad de los productos, b) aumentar la productividad, c) optimizar el uso de las instalaciones industriales, d) abrir nuevas fuentes de producción, e) conseguir que nuestros productos compitan con mayores ventajas en el mercado internacional y f) evitar la salida de divisas y el encarecimiento de los costos de producción[612].

Desde ese momento, la escuela de Diseño Industrial se encuentra dentro de la estructura de la Facultad de Arquitectura, si bien goza de cierta independencia. Los cursos se iniciaron con base en un plan de estudios que contemplaba una formación integral, donde los aspectos humanísticos se complementaban con una sólida formación técnica. Para impartir los cursos bajo este enfoque, se contó con la colaboración de profesores como Jack Seligson, Arturo Azuela, Enrique Espinoza, Salvador Toussaint, Orlando Barahona, Julio César Margain, Manuel Felguérez, Ernesto Lehfeld, Ulrich Schärer y Clara Porset. El primer logotipo de esta escuela fue diseñado por Lanz Wyman.

Esta escuela destacó inmediatamente por sus proyectos, enfocados a la solución de necesidades de la industria, sin embargo, la orientación e influencia de los preceptos de la Bauhaus se encuentran diluidos, a pesar de lo cual, la figura de Clara Porset, quien se integra al grupo de profesores fundadores de esa escuela, mantiene algunas de las propuestas originales de Gropius y otros profesores, adaptadas al contexto nacional. En uno de sus artículos más difundidos, Porset formula una definición del diseño, visión que mantuvo a lo largo de su vida y que llevó a sus cursos en la UNAM:

> Diseñar es dar figura e integridad a las cosas, es crear formas que puedan llamarse vivientes por la relación justa entre sus partes, es conformar una unidad

---

611 García, Francisco. Entrevista con Horacio Durán. En: *La Jornada Semanal*. No. 663. 18 de noviembre de 2017.

612 Duran, Horacio. Diseño industrial 1969. El inicio. En: *Cuadernos de Arquitectura*. Facultad de Arquitectura. UNAM, México, No. 4/5. 1990, p- 95-98.

> por un proceso que comienza y se perfecciona en la mente -como respuesta a excitativas exteriores- y que va expresándose sobre el material mismo...[613]

Sin duda la presencia de Porset fue definitiva en mantener algunos de los ideales de la Bauhaus, sin embargo, cuando la escuela de Diseño Industrial en la UNAM inicia sus actividades, ya habían pasado 50 años de la fundación en Weimar de la Bauhaus.

Poco tiempo después, siendo Horacio Durán el coordinador de la escuela, se sumaron al claustro de profesores tres egresados de la escuela de arquitectura, Ernesto Velasco, Mario Lazo y Antonio Ortiz, quienes habían estudiado una maestría en diseño industrial en la Central School of Art & Design en Londres. La participación de estos profesores en los cursos de desarrollo de proyectos fue fundamental para consolidar una visión amplia del diseño industrial, más allá del diseño de mobiliario o artículos para el hogar. De esta manera se desarrollaron proyectos de herramientas, maquinaria y transporte. Gracias a esta visión, el diseño industrial se perfila como una profesión con la capacidad de enfrentar retos de mayor alcance.

El trabajo desarrollado se complementó con la presencia de Douglas Scott, diseñador inglés y profesor de la Central School of Art & Design, quien al principio impartió conferencias y seminarios, pero al cabo de algunas visitas, fue profesor invitado por períodos más largos. La presencia de Douglas Scott permitió establecer un referente sobre la formación y el desempeño profesional del diseñador.

En 1975 Horacio Durán decide renunciar a la coordinación de la escuela, si bien continuó como profesor. En su lugar es nombrado Ernesto Velasco y posteriormente Antonio Ortiz ocupó ese cargo. Actualmente la escuela de diseño industrial lleva el nombre de Centro de Investigaciones en Diseño Industrial (CIDI). A lo largo de su proceso de formación y consolidación se ha distinguido tanto por la solidez de sus estudios como por el desempeño de sus egresados.

En 1973 se establece dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, la carrera de Diseño Gráfico, complementando así el campo del diseño en esta universidad. Esta carrera fue formada por muchos maestros que tenían un amplio reconocimiento en el campo de las artes plásticas y amplia trayectoria en las artes gráficas. Merece ser mencionada la figura de Omar Arroyo Arriaga, egresado de la UIA y quién tomó cursos en la Hfg Ulm, que mostró en su desempeño un acercamiento a la artesanía y que supo amalgamar tradiciones con una visión del

[613] Porset, Clara. ¿Qué es Diseño? En *Arquitectura México*. No. 28 México. 1949

diseño funcional-racionalista. Participó en la organización de diversas exposiciones y fue asesor de la OEA en cuestiones de desarrollo artesanal[614].

Si bien rebasa el ámbito del presente texto, es importante mencionar que en 1981 se inició el Posgrado en Diseño Industrial, bajo la dirección de Fernando Martín Juez, con lo que la UNAM ofreció el primer curso de posgrado en diseño en América Latina. Este programa inicia, la formación de investigadores en distintas áreas relacionadas con el diseño.

El proceso de consolidación en la formación de diseñadores en México encuentra en la fundación de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) uno de sus hitos principales. Inició sus labores en 1974, siendo su primer rector el Arq. Pedro Ramírez Vázquez. En un inicio se contemplaban tres áreas del conocimiento, que a su vez constituían las divisiones académicas: Ciencias Sociales y Humanidades, Ciencias Básicas e Ingeniería y Ciencias Biológicas y de la Salud. Es gracias a la propuesta e impulso de Ramírez Vázquez, que se añade la que se ha llamado la cuarta área del conocimiento: Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD). Dentro de esta División se imparten los cursos de diseño industrial y diseño de la comunicación gráfica. La creación de ésta área del conocimiento planteaba que la disciplina del diseño se alejaba de sus raíces tradicionales relacionadas con el arte, la artesanía o las ingenierías, dotando así al diseño de un ámbito propio

> [...] un proceso orgánico, creativo, e interdisciplinario, que se genera a partir de requerimientos bio-psico-sociales de un usuario individual o colectivo, situado en un medio ambiente natural o artificial, en un tiempo determinado...

La UAM inicia sus actividades con tres unidades[615] Iztapalapa, Xochimilco y Azcapotzalco. En las dos últimas se imparten las licenciaturas de diseño industrial y de la comunicación gráfica, cada una de ellas con planteamientos diferentes. Así la Unidad Xochimilco se distingue por su Sistema Modular, mientras que la Unidad Azcapotzalco, en sus inicios, estableció un sistema pedagógico particular conocido como Sistema Eslabonario, que se desarrolla con base en el Modelo General del Proceso del Diseño (MGPD), que fue pensado para ser utilizado por las distintas licenciaturas que integran la División de Ciencias y Artes para el Diseño.

Concebido por varios profesores, dirigidos por Enrique Dussel y Martín L. Gutiérrez del Campo, el MGPD es un claro ejemplo de la influencia de la HfG Ulm, en el

[614] En 2003, Arroyo Arriaga recibió el Reconocimiento Universidad Nacional, por parte de la UNAM, por su destacado desempeño profesional y docente.

[615] En la actualidad la UAM cuenta con cinco unidades, siendo las más recientes las de Lerma y Cuajimalpa. En esta última también se imparte la licenciatura en Diseño.

sentido de buscar una estructura ligada a los principios del método científico y que permitiera racionalizar cada una de las fases de un proceso del diseño.

Cabe señalar que en ese momento se estableció un vínculo cercano con Gui Bonsiepe, ex-alumno de la HfG Ulm y quien fue una influencia decisiva en la conformación de las carreras de diseño en América Latina. Bonsiepe llega a Chile, invitado por el gobierno de Salvador Allende y desarrolla en ese país una intensa actividad. conformando células de trabajo que atendían a las necesidades locales, enfatizando la producción en pequeños talleres que recibían capacitación para desarrollar proyectos de diseño que buscaban la estandarización de piezas y un alto control de calidad. También se desarrollaron algunos proyectos orientados a industrias establecidas. Posteriormente, Bonsiepe radicó en Argentina, Cuba, México, Estados Unidos y Brasil. A lo largo de su carrera mantuvo contacto cercano con varias escuelas de diseño en México, particularmente con la UAM.

El objetivo propuesto por la UAM se distingue por su clara orientación social y política, que busca no solo colaborar en el desarrollo de la industria nacional en crecimiento, al proponer soluciones a las necesidades de los grupos menos favorecidos, con un enfoque que procuraba romper con la dependencia tecnológica. Este objetivo se sintetiza en el título del libro en que se desarrolló el concepto del MGDP: *Contra un diseño dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional*.[616]

Debido a su relevancia en tanto que una propuesta endógena en el ámbito del diseño, a continuación, se describe, a grandes rasgos, el MGDP.

El modelo se estructura con base en 5 fases:

Caso. Se refiere al conocimiento de la institución, empresa o quien presente una necesidad a ser satisfecha. Implica el estudio socio histórico, con base en un marco teórico, con el objetivo de estructurar los datos en sistemas y subsistemas y así establecer parámetros y áreas de actuación del diseño en conjunto con otras disciplinas.

Problema. Se refiere a la organización de datos relevantes y pertinentes, desde el criterio del diseño, para su análisis crítico e interpretación. El objetivo final de esta fase es definir los requerimientos de diseño y los criterios para evaluar los resultados.

[616] Gutierrez, M. Antuñano, J. Dussel, E. Toca, A. et al. *Contra un diseño dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1992.

Hipótesis. Generación de posibles alternativas de solución, que serán analizadas y evaluadas desde la perspectiva de los sistemas semiótico, funcional, constructivo y de planeación económico-administrativa.

Proyecto. Síntesis formal con base en métodos y técnicas que posibiliten la implementación de la hipótesis.

Realización. Definición de especificaciones con base en modelos, planos y prototipos (para el caso de diseño de productos) u originales para la impresión y especificaciones (para el caso de diseños gráficos).

El MGDP se presenta de manera lineal. Es claro que entre sus limitaciones está el débil énfasis en espacios que permitan la retroalimentación entre las fases del modelo, así como una necesaria fase de evaluación, más allá de lo funcional o lo técnico-productivo, que permita revisar la totalidad del proceso. Otro aspecto que actualmente puede ser criticado es su estrecha relación con el método científico, por lo que algunas de sus premisas resultan, en ocasiones, forzadas cuando se aplica al proceso de diseño, sin embargo, la solidez de su fundamentación es una de sus características principales.

Este modelo fue la base para la formación de un gran número de profesionistas. Sin duda, algunas de sus bases teóricas continúan vigentes. Más aún, ante la crisis paradigmática de la modernidad y del enfoque neoliberal de la economía, revisar sus postulados se convierte en una tarea importante.

Entre los profesores fundadores de las escuelas de diseño en la Unidad Azcapotzalco de la UAM, destacan Enrique Dussel, Martín L. Gutiérrez, Antonio Toca, Emilio Martínez de Velasco, María Aguirre Tamez, Javier Bravo Ferreira, Teresa Ocejo, Manuel Sánchez de Carmona y Jorge Sánchez de Antuñano.

Por su parte, la Unidad Xochimilco de la UAM se distingue por la innovadora propuesta de un sistema modular de enseñanza, que busca la integración de las labores de investigación, docencia y servicio a la sociedad. Enfoca de manera decisiva sus proyectos hacia las clases menos favorecidas y fortalece la noción de trabajo interdisciplinario.

Si bien en sus planteamientos docentes esta escuela permanece abierta a las propuestas de la HfG Ulm, en su aplicación busca un rescate de lenguajes visuales locales, tanto tradicionales como populares.

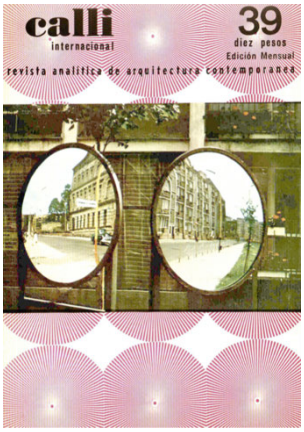
Entre sus profesores fundadores destacan Jesús Virchez, Ada Dewis, Víctor Muñoz, Mauricio Gómez Morin, Carlos Aguirre, Diana Morquecho, Bruno de Vecchi, Jaime Carrasco, Carlos Fink, Jorge Guzmán y Sergio Chiappa.

Durante la década de 1970 se da un acelerado crecimiento de las escuelas de diseño, en particular de diseño gráfico. Fuera de la Ciudad de México, la Universidad de Guadalajara funda la escuela de Diseño Industrial, gracias a la iniciativa de Pablo Robles y Jesús Hernández Padilla, y se convierte en un referente importante para toda la región noroeste del país. Entre sus profesores destacaron Miguel Ángel Jiménez, Arturo Velázquez Guevara, Raúl Flores, Ernesto Olivares Gallo.

De esta manera, el crecimiento de escuelas a nivel licenciatura y la maestría de la UNAM, que apuntaló la formación de investigadores, se da el desarrollo del Diseño como una profesión consolidada. La intención de estas breves menciones es tan solo la de ofrecer una breve panorámica sobre la evolución en la formación de diseñadores en México.

LA ACTIVIDAD GREMIAL Y LA DIFUSIÓN DEL DISEÑO

Líneas arriba se mencionó la importancia de las revistas Espacios (que contó con una sección dirigida por Clara Porset) y Calli (cuyo primer número apareció en 1960) en la difusión del concepto de diseño moderno, especialmente enfocado al diseño de mobiliario, bajo la conducción de la diseñadora María Aurora Campos.



Un factor determinante en la consolidación de una actividad profesional es su vida gremial. Es en este espacio donde se agrupan los egresados de las escuelas y ofrecen a la sociedad una visión del potencial y realizaciones de sus agremiados. Al igual que con las escuelas, en México se han dado distintas agrupaciones que, si bien algunas han sido de corta duración, su impacto fue decisivo en la conformación del diseño en México, por lo que es importante ofrecer un panorama general de las más representativas asociaciones. Es importante subrayar que es precisamente en el ámbito de la vida gremial, donde encontramos una de las debilidades de las profesiones del diseño.

Dentro de las asociaciones relacionadas con el diseño, las de mayor duración y actividad son las que se centran en el ámbito académico, como es el caso de DI Integra (para el caso del Diseño Industrial) y Encuadre (para Diseño gráfico), es en el ámbito profesional, donde las distintas asociaciones han pasado por momentos de gran relevancia, pero eventualmente su impacto disminuye notablemente y algunas incluso desaparecen.

En 1962 se formó la primera asociación profesional de diseñadores mexicanos, bajo la presidencia de Eugenio Perea y posteriormente de José Cano Vallado. Esta organización buscaba reunir a quienes practicaban, de una manera u otra, el diseño en México, sin embargo el bajo número de profesionistas con estudios formales de diseño, produjo una reducida participación y la asociación tuvo corta duración.

En 1969, bajo la dirección de la Arq. Ruth Rivera, se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México la exposición *El objeto cotidiano en México*, cuya intención era mostrar los avances del diseño industrial y gráfico, así como su relación con la artesanía y las artes gráficas tradicionales. Esta exposición reunió trabajos de Carlos Cortés, Horacio Durán, Ernesto Gómez Gallardo, Oscar Hagermann, Mario Lazo y María Aurora Campos, entre otros. Entre las industrias presentes en la muestra destacaban Acril-Arc, Mexoipopo, El Ánfora, D. M. Nacional y P. M. Steel. Alrededor de esta exposición se impartieron conferencias y programas de televisión, lo que ayudó a la difusión de la profesión.



Un aspecto por resaltar de esta muestra es que el diseño en México argumenta su validez con base en su relación con la artesanía y el arte popular, a pesar de que muchos de los objetos mostrados eran de naturaleza moderna, ligados más a las corrientes internacionales del diseño racional-funcionalista.

En 1971 se funda el Centro de Diseño dentro del Instituto Mexicano de Comercio Exterior (IMCE) como parte de la política, durante el sexenio presidencial de Luis Echeverría, para estimular las exportaciones. El Centro de Diseño fue un promotor importante en la difusión del diseño industrial y gráfico de México, en ese momento

desarrollado por los primeros egresados de las escuelas de diseño, así como por empresarios y arquitectos. Las actividades del Centro consistían en la organización de concursos y premios, dentro de los que se otorgaba el primer sello de buen diseño mexicano. También organizó exposiciones dentro y fuera del territorio nacional.

Otra actividad importante del Centro de Diseño del IMCE fue la vinculación entre empresas y diseñadores, para elevar los estándares de productos industriales diversos. Resultado de esta vinculación fue la publicación de un boletín mensual que mostraba ejemplos de proyectos desarrollados para la industria y de un directorio nacional de diseñadores que daba a los industriales los datos básicos sobre los diseñadores registrados, de manera que se pudieran establecer contactos tendientes al desarrollo de proyectos. Destaca entre sus programas el apoyo financiero en el que el IMCE aportaba una parte del costo para el desarrollo de proyectos y fabricación de prototipos.

Otro de los programas del Centro de Diseño se enfocaba al apoyo a artesanos y microempresarios. En este esfuerzo, el IMCE absorbía la mayor parte de los costos de diseño, para posibilitar que diseñadores trabajaran junto con artesanos en el desarrollo de distintos artículos con una concepción moderna del diseño, rescatando materiales y mejorando los métodos productivos.

Con el propósito de dar una idea del espectro que cubría la actividad del Centro de Diseño del IMCE a continuación se mencionan algunos de los proyectos que promocionó:

- Objetos en plata para Tane S.A. diseñados por Alfonso Soto Soria y Omar Arroyo.
- Mobiliario diseñado por Agustín Torres para Diseño Activo.
- Cerámica de Jorge Wilmot.
- Accesorios par baño de Alfonso Torres para Ideal Standard.
- Mobiliario de Uwe Rutemberg para Cia. Mexicana de muebles de acero.
- Calculadora electrónica diseñada por Luis Padilla y Carlos Vélez para IME.
- Hornos de cocina y electrodomésticos por Rafael Davidson para Industria Eléctrica Mexicana.
- Autobuses para Carrocerías Preconstruidas por el Design Center.
- Televisor para Electrónica Nova por Gloria Lagunes y José Cano Vallado.
- Amplificadores de sonido y tornamesas para Romex-Vega de Omar Arroyo.





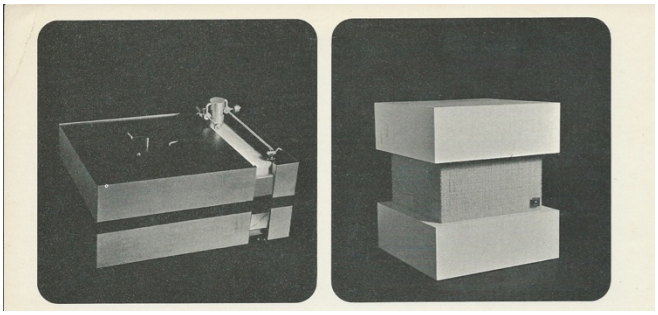
Diseño de carrocerías: Design Center





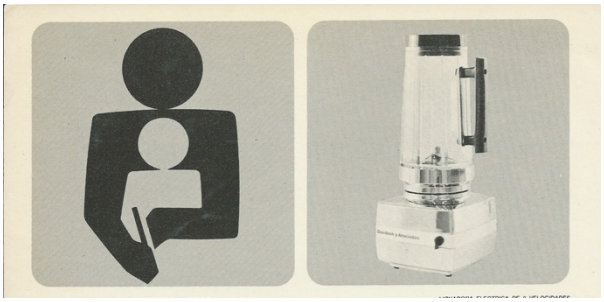
Diseño de televisores: Gloria Lagunes y José Cano. Diseño de calculadora: Luis Padilla y Carlos Vélez





Sistema de sonido. Diseño: Omar Arroyo





Diseño: Rafael Davidson



Diseño de mobiliario: Po Shun Leong



Diseño de mobiliario: Don Shoemaker

A pesar de los buenos resultados de este esfuerzo, en 1977, con el cambio sexenal, desapareció el Centro de Diseño y el IMCE fue reducido en sus alcances y presencia, hasta llegar a desaparecer.

Con la iniciativa de Alejandro Lazo Margain, en 1973 se funda el Instituto Nacional de Diseñadores Gráficos e Industriales. Esta organización se ubicó dentro de la estructura del Partido Revolucionario Institucional (PRI), por lo que contó con el apoyo necesario para poder llevar a cabo múltiples actividades como conferencias, congresos y algunas publicaciones y exposiciones. Dentro de estas labores destaca, de manera particular, la organización, en 1979, del XI Congreso del Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID, por sus siglas en inglés[617]), que tuvo como tema central "El Diseño Industrial como factor del desarrollo humano". Este congreso, realizado en la Ciudad de México, fue significativo por reunir, por primera ocasión en un país no industrializado, a las personalidades más destacadas del diseño internacional en ese momento. Para México significó la oportunidad de escuchar y dialogar con personajes de distintos países. Derivado de este diálogo, surgieron voces disidentes, entre las que se encontraban Gui Bonsiepe y Victor Papanek, que manifestaron que los intereses de una asociación como ICSID, no reflejaban los de los países en vías de desarrollo.

A raíz del debate que se generó durante dicho congreso, surgió la Asociación Latino Americana de Diseño Industrial (ALADI), cuyo objetivo principal era el de establecer

[617] Esta organización, de gran importancia para el diseño en muchos países, cambió su nombre por el de *World Design Organization* (wdo.org)

un foro internacional que permitiera el análisis y discusión de los particulares aspectos de la práctica profesional y la docencia en la región. La asociación fue formada por comités representantes de los países miembros. Entre los diseñadores latinoamericanos que formaron esta asociación, se encontraban Rómulo Polo, Luis Zapata, Ricardo Blanco, Oscar Pamio, Iván Espín y Gui Bonsiepe (en esos momentos radicado en Argentina).

Su primer Comité Ejecutivo quedó formado por Rómulo Polo (Colombia), Iván Espín (Cuba), Valeria London (Brasil), Luis Zapata (Colombia) y Jesús Gámez (Colombia) y se definió como:

> […] entidad que agrupa y representa a los diseñadores latinoamericanos que promueven la institucionalización del Diseño Industrial como una disciplina tecnológica necesaria para el desarrollo social, económico y cultural de la región. Basada en el reconocimiento de una problemática común a nuestros países, ALADI promueve a nivel latinoamericano la aplicación del Diseño como disciplina indispensable en el proceso de producción industrial, en materia de objetos y sistemas de información visual, orientado a las necesidades prioritarias de nuestros pueblos[618]

Los países miembros de esta asociación eran Colombia, Cuba, Argentina, Brasil, México, Costa Rica, Chile, Guatemala, Ecuador y Nicaragua. En el caso de México el comité lo encabezó Sergio Rivera Conde y lo formaban representantes de asociaciones y escuelas. Entre ellos estaban presentes Juan Antonio Madrid, Emilio Martínez de Velasco, Claudio Rodríguez, Oscar Salinas, Enrique Ricalde y Alejandro Lazo Margain.

Esta organización llevó a cabo algunos congresos en distintos países de América Latina, sin embargo, su impacto se diluyó debido, sobre todo, a cuestiones de organización, tanto al interior de los países como en el ámbito internacional.

Alejandro Lazo Margain, además de fundar el Instituto Nacional de Diseñadores Gráficos e Industriales, fue miembro del Consejo Ejecutivo de ICSID de 1970 a 1983 y dirigió la iniciativa para establecer la Academia Mexicana de Diseño, cuyo objetivo principal era el de reconocer a aquellas personas que se destacaban por su actuación en el ámbito del diseño. El segundo presidente de esta academia fue el diseñador Juan Antonio Madrid, quien continuó con la labor de Lazo Margain. Esta agrupación también fomentó el intercambio con diseñadores internacionales, gracias a sus vínculos con diversas organizaciones internacionales. Desafortunadamente, con el fallecimiento de Lazo Margain, muchos de sus esfuerzos se desvanecieron poco a poco y las distintas agrupaciones que fundó dejaron de tener el impulso que su fundador les imprimió. Sin embargo, el éxito que

[618] ALADI. Acta constitutiva. 1980

tuvo el XI congreso de ICSID, marcó para México un momento importante, al dar a conocer el potencial de diseño de un país no desarrollado, además de posibilitar diversos vínculos internacionales.

Por otra parte, en 1975, gracias a la iniciativa de Juan Gómez Gallardo, se funda el Colegio de diseñadores industriales y gráficos de México (CODIGRAM). Esta agrupación se organiza dentro de los lineamientos de la Secretaría de Educación Pública (SEP), que buscaba, con la formación de los Colegios de profesionistas, recoger la voz de distintos ámbitos, por lo que los Colegios, gracias a la ley emitida por la SEP, son los organismos para dar, de manera oficial, asesoría al Estado en su ámbito de competencia.



Diseño: Manuel Álvarez Fuentes

El CODIGRAM buscó en sus inicios mantener en sus Consejos Directivos un equilibrio en cuanto a los egresados de la UIA y la UNAM, en ese momento las únicas escuelas de diseño industrial en México, de modo tal que la representación fuera lo más plural posible. Se nombraron peritos especialistas en distintas áreas del diseño, que eran los encargados de evaluar, en el caso de juicios legales[619] y así asesorar al Estado en cuestiones legales.

A pesar de la importancia que tuvo el CODIGRAM, años después de su fundación perdió su impulso debido a la falta de interés de los diseñadores profesionales, bajo el argumento de que no obtenían beneficios claros de las actividades del CODIGRAM, que se concentraban en organizar algunos congresos y participar como jurado en distintos concursos. Es importante señalar que, por ley, los Colegios de profesionistas se circunscriben a alguna entidad geográfica. En el caso del CODIGRAM, la Ciudad de México. En otros estados como Jalisco, Querétaro y San Luis Potosí, también se formaron Colegios de profesionistas. En estos casos, su impacto ha sido diverso, sin embargo, es notable su supervivencia a lo largo del tiempo y algunos de ellos se mantienen activos.

[619] La actividad de estos peritos se manifestó en algunos juicios por plagio, especialmente en el área del diseño gráfico.

Es necesario subrayar que el CODIGRAM desarrolló y publicó el único Código de Ética profesional del diseño en México. Sin duda, con el paso del tiempo, este código debería ser actualizado, sin embargo, a la fecha es un referente[620].

El Museo de Arte Moderno presenta en 1975 la exposición *Retrospectiva y prospectiva del diseño mexicano*, en la que participan 75 diseñadores y 44 empresas. La amplia muestra de proyectos incluyó equipo quirúrgico, vehículos, electrodomésticos, mobiliario y ejemplos de diseño gráfico. Con esta exposición se muestra un diseño moderno, que utiliza materiales contemporáneos y que, en no pocas ocasiones, se alejaba de modelos tradicionales obtenidos de las artes populares y elementos formales prehispánicos. Por otro lado, el diseño gráfico muestra su enorme y rápido impacto, mientras que el diseño de productos ya no se centra en el de mobiliario.



Posteriormente, en 1985, se funda QUORUM (Consejo de Diseñadores de México), que en sus inicios se concentró en reunir a las oficinas o estudios de diseño gráfico de mayor reconocimiento o desarrollo en su momento. Con el tiempo amplió su ámbito para incluir al diseño industrial. Entre las personas que conformaron esta asociación se distinguen Francisco Teuscher (Zimat Design Center), Daniel Castrelao (SIgni), Luis Herrera (MBLM) Eduardo Calderón (Design Associates), Rosemary Martínez Diseño, Gonzalo Tassier (Retorno Tassier) y el Museo Franz Mayer, que bajo la conducción de Héctor Rivero Borrel se ha convertido en una institución importante en la difusión del diseño.

QUORUM se distinguió por dar a conocer, al principio tan solo entre sus miembros, diversos datos sobre el desempeño de la profesión, como número de empleados en los distintos despachos, honorarios que pagaban y costos relacionados con el ejercicio profesional, por lo que su actividad fue muy importante en fortalecer el desempeño profesional. Si bien en sus inicios tenía un carácter de asociación

[620] Ver: https://es.scribd.com/document/366934916/CODIGRAM. Accesado en noviembre 2019.

"cerrada" a la que solo podía acceder aquellos que dirigían despachos importantes, poco a poco fue abriendo sus puertas, por medio de una estructura piramidal que, en la cima, concentraba a los miembros socios, seguidos de los asociados y por último, los llamados "amigos", que eran personalidades relacionadas con el diseño. Instituyó el Premio QUORUM que se otorgaba a quienes mostraran altos estándares de calidad en su trabajo.

Si bien, a lo largo del tiempo, se han formado distintas asociaciones profesionales, su impacto se materializa sobre todo en los primeros años y poco a poco, a pesar de grandes y serios esfuerzos de sus miembros, van pasando a segundo plano y se diluye su importancia. Sin duda una organización gremial consolidada, con presencia tanto dentro del ámbito del diseño como hacia la sociedad en general, sigue siendo una de las grandes tareas pendientes del diseño en México.

Algunos ejemplos de práctica profesional

Es difícil resumir en pocas líneas las actividades y proyectos de empresas, oficinas de diseño e individuos que han sido pilares en la conformación del diseño moderno en México, dificultad que aumenta por la información, escasa y dispersa, de la que se dispone. Es inevitable omitir, injustamente, algunos nombres de personas destacadas en el campo profesional, sin embargo, a pesar de estas limitaciones, a continuación, se mencionan tan solo algunos ejemplos destacados.

En primera instancia, es importante resaltar que uno de los detonadores del diseño moderno en México fue la organización de la XIX Olimpiada en 1968. Realizada en medio de fuertes protestas estudiantiles, conocidas bajo el nombre de Movimiento Estudiantil de 68, que sin duda sembraron inquietudes y expusieron una situación política que, con el tiempo, dio lugar a cambios en lo político, de gran trascendencia.

La importancia de los Juegos Olímpicos para el diseño, radica en su amplia difusión y a la organización de actividades no solo deportivas, que cambiaron el aspecto de la Ciudad de México y que en todo el país mostraron la fuerza de un diseño nuevo que, por un lado, se apoyaba en muchas de sus manifestaciones en tradiciones y por otro mostraba un diseño fresco en su momento, que no solo se manifestaba como una expresión estética, sino también como un vehículo para informar y comunicar aspectos diversos. Un aspecto por subrayar es que una obra de esa magnitud y complejidad, solo se podía llevar a cabo gracias a un gran trabajo de equipo, con claros lineamientos y guías de diseño. La racionalidad inherente a esta labor es una muestra de la consolidación del diseño moderno que, si bien consideraba la riqueza cultural del pasado, veía y construía un futuro diferente.

El director de la organización de los Juegos Olímpicos fue el Arq. Pedro Ramírez Vásquez, quien ya ha sido mencionado anteriormente por su participación como arquitecto de proyectos destacados[621] para el área de diseño formó un equipo conformado, entre otros, por Eduardo Terrazas, Betrice Trueblood, Peter Murdoch, Mathias Goeritz, Alfonso Soto Soria y Lance Wyman. El equipo mostraba una mezcla de diseñadores nacionales y extranjeros.

Un aspecto importante es que a este equipo se unió un grupo de artesanos huicholes, provenientes de la región de Nayarit y Jalisco, cuyo trabajo se distingue por su imaginación y el uso del color.

El núcleo de este equipo de trabajo coordinó actividades desde el diseño y construcción de instalaciones deportivas (como la Alberca Olímpica y el Palacio de los Deportes), hasta la propuesta de la llamada Ruta de la Amistad, que consistió en la construcción de esculturas monumentales a lo largo del anillo periférico.

El trabajo incluyó el diseño de múltiples objetos y gráfica, desde carteles hasta el logotipo mismo de los Juegos Olímpicos, señalética urbana, uniformes, interiores, publicaciones diversas, folletos informativos, en fin, un conglomerado importante de material informativo, que debía coordinarse desde ciertas ideas centrales.



Logotipo y tipografía para los Juegos Olímpicos

Actualmente existe una polémica sobre quien fue la persona que diseñó el logotipo. Hay quienes afirman que fue Lance Wyman, otros sostienen que la idea original fue de Eduardo Terrazas, mientras hay quienes señalan que fue producto de una idea de Ramírez Vázquez, otros mencionan que fue resultado del trabajo de muchos de los que participaron, en especial se menciona a Jesús Virchez. La polémica continua. Todo parece indicar que el logotipo fue en realidad resultado de un sólido trabajo en equipo.

[621] Es pertinente recordar que, como primer rector de la UAM, impulsó la creación de la cuarta área del conocimiento que corresponde al diseño.

Para desarrollar la cantidad de material que se requería, se contó con el apoyo de Manuel Villazón (entonces director de la escuela de diseño de la UIA) y toda la escuela de diseño de la UIA, que en ese momento era la única escuela de diseño en el país. Dentro de este grupo destacó la figura de Jesús Virchez, quien había sido director de esta escuela y que coordinó una amplia sección del equipo de trabajo.



Simbología de los deportes olímpicos. Concepto: Jesús Virchez

El impacto de lo diseñado para los Juegos Olímpicos fue fundamental para el diseño en México. Además de la amplia difusión de todo lo que fue diseñado específicamente para la XIX Olimpiada, la sociedad en su conjunto conoció la importancia de esta actividad profesional y como resultado la labor de los diseñadores adquiere reconocimiento. En el ámbito empresarial surge la conciencia del diseño de identidades corporativas, empaques y exhibidores, así como la de diseñar productos que no solamente fueran agradables visualmente, sino que fueran funcionales y adecuados a las posibilidades de la infraestructura productiva.

Gracias a la labor de los diseñadores que participaron durante los Juegos Olímpicos, el diseño tuvo una amplia difusión y ganó reconocimiento, tanto entre la sociedad en general como, de manera especial, entre las empresas, que empezaron a demandar un trabajo de diseño moderno, diferente del que tradicionalmente venían realizando oficinas de publicidad. Este impulso dio lugar al surgimiento de múltiples despachos de diseño que desarrollaron diversos proyectos. Ante la imposibilidad de nombrarlos a todos, a continuación, se mencionan algunos de los más conocidos.



Automóvil Borgward. 1968



Motocicleta ISLO

Durante la década de 1970, gracias a que el número de egresados y estudiantes crecía, se originaron distintos despachos, muchas veces formados por arquitectos y diseñadores en conjunto, que desarrollaron proyectos de importancia, entre los que destacaron: Design Center de México, DIDISA, 8008, Dicorp, algunos de los cuales continúan con su labor a la fecha. De manera paralela, algunas industrias establecieron sus núcleos de diseño, como fue el caso de Muebles Dixy (con la participación de Gabriel Simón Sol y Javier Santacruz) Diesel Nacional, Aeropuertos y Servicios Auxiliares, Ideal Standard, Plastigas de México, e Intermobel. En este sentido, el trabajo encabezado por Pedro Ramírez Vázquez y el grupo de diseñadores bajo su dirección, destacó por la amplitud de los campos que cubría, desde el diseño de objetos ornamentales en vidrio, mobiliario, imagen corporativa, diseño de interiores y diseño de empaques.



Diseño: Ramírez Vázquez y Asociados

Es importante resaltar que muchos de estos despachos, a pesar de haber sido fundados por diseñadores industriales, destacaron en el ámbito del diseño gráfico, que era un campo que presentaba una mayor demanda de profesionales del diseño. De la misma manera, el campo del diseño de empaque fue creciendo hasta convertirse en una especialidad.

El diseño gráfico tuvo un crecimiento particularmente acelerado, abarcando tanto el diseño editorial como el de imagen corporativa. Destaca la labor de Luis Almeida, Germán Montalvo, Gonzalo Tassier y Vicente Rojo (especialmente como cabeza del grupo de la Imprenta Madero) y Hugo Herrerías. Resalta la figura de Lanz Wyman, particularmente en el diseño de imagen corporativa, quien a raíz de su trabajo durante los Juegos de la XIX Olimpiada, encontró en México un amplio mercado. Este diseñador desarrollaba su trabajo a través de su oficina en Nueva York, pero realizaba constantes viajes a México.



Diseño: Lanz Wyman



Cabina telefónica. TelMex



Estufa MABE



Diseño: Luis Almeida



Diseño: Gonzalo Tassier



Diseño: Francisco Teuscher, Design Center



Diseño: DICORP

Sin duda una de las figuras más relevantes en el medio del diseño de la Comunicación Visual fue Hugo Herrerías Ruiz, quien fue un diseñador autodidacta, pero que realizó identidades corporativas y publicitarias de gran difusión. De la Obra de este diseñador, se pueden citar como ejemplo el diseño del personaje *Pancho Pantera* para el chocolante en polvo Choco-Milk, así como las imágenes para empresas como









Teléfonos de México, Autobuses Dina y NAFINSA.

Los ejemplos mostrados, más que una revisión cuidadosa de lo diseñado en ese momento, buscan tan solo ilustrar el amplio abanico de proyectos realizados. Es posible observar imágenes corporativas, diseño de mobiliario, motociletas y automóviles, así como electrodomésticos.

Apenas se han mencionado personalidades como Vicente Rojo, Josep Renau y Miguel Prieto, quienes llegan a México hacia 1940, dentro del grupo de republicanos españoles y con base en su experiencia en las Artes Gráficas, se convirtieron en maestros de muchas generaciones de diseñadores editoriales y gráficos. Influyeron de manera notable en el desarrollo de la tipografía. Su labor dentro de la Imprenta Madero fue, sin duda, de gran trascendencia para el desarrollo del diseño en México.

De la misma manera no se menciona la labor pionera de Antonio Vanegas o José Guadalupe Posada, quienes sembraron no solo una fuerte tradición artística, sino una conciencia política notable.

Otras personas como William Spratling, fortalecieron el desarrollo de artesanías como la plata en la ciudad de Taxco. El trabajo de Spratling no se limitó al diseño de piezas, sino que contribuyó de manera entusiasta en la formación de escuelas y talleres en los que, a la fecha, se continuan formando artesanos.

En el campo del diseño textil se han dado figuras como Pedro Preux que además de formar trabajadores y diseñadores, con su obra impulsó tanto el diseño textil utilitario como sus manifestaciones artísticas.

Por otro lado, es necesario mencionar el surgimiento de algunos ejemplos de diseño surgidos dentro de la esfera de la artesanía o el arte popular. Ejemplo de esto es la llamada silla Acapulco que, en fechas recientes ha recibido atención al identificar en este objeto algunos de los principios del Diseño Moderno, sobre todo en lo que se refiere a la optimización de materiales y métodos productivos.



Es imposible mencionar a todas y todos los personajes que han colaborado desde diversos ámbitos en la conformación del diseño moderno mexicano, por lo que tan solo se muestran y mencionan algunos de los más destacados.

Es importante resaltar que hasta la década de 1980, en México se observaba una política de substitución de importaciones y protección de la industria nacional, que protegía el crecimiento de la industria nacional. Este período, en palabras de Eduardo Ramos:

> [...] se significó por el importante impulso que el gobierno de aquel entonces dio a la industria manufacturera, a partir de las políticas de protección para el desarrollo; entre las que más destacan se encuentran el cierre de las fronteras a productos del extranjero, así como el alza en los aranceles para los artículos que podían significar una competencia directa para las manufacturas en México[622].

[622] Ramos, Eduardo. Los objetos de uso cotidiano en México, 1960-1979. En: *La revolución silenciosa: el diseño de la vida cotidiana en México durante la segunda mitad del siglo XX*. UAM Azcapotzalco. México. 2015. p. 75.

Gracias a esta política se formaron y crecieron diversas industrias que, como se muestra en algunos de los ejemplos mostrados líneas arriba, cubrían un amplio rango de productos, sin embargo, a largo plazo, produjo disminución de la productividad, baja calidad en algunos productos y sobre todo, un mercado cautivo que podía adquirir un solo tipo de productos, lo que también ocasionó un cierto retraso en la adopcion de nuevas tecnologías.

Si bien en algunos casos estos productos eran diseñados en el país, las empresas no veían la necesidad de establecer estrategias de innovación, pues el mercado tenía que adquirir lo que se le ofrecía. En el lado negativo, esta política provocó la presencia de importaciones ilegales o contrabando, alimentando así corrupción y desvío de recursos financieros.

En la década de 1980 el país enfrenta severos problemas económicos: alta deuda externa, hiperinflación, baja productividad. Para resolver este círculo vicioso y ante la fuerte presión de organismos internacionales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), México se ve obligado a abrir sus fronteras a la importación de todo tipo de productos, primero por la adopción de orientaciones del Acuerdo Generaal sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT, por sus siglas en inglés) y eventualmente con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC), firmado en octubre de 1988. Con estos actos, se deja atrás la polñitica de substitución de importaciones y se enfrenta la globalización en tanto que orientación general de la economía.

Ante una banca prácticamente atada y en severos problemas para otorgar créditos a las empresas y la avalancha de productos importados, la industria nacional enfrentó una crisis que obligó al cierre de muchas empresas. Resultó evidente en ese momento que la industria nacional no era competitiva en términos de comercio internacional, pues si bien se argumentó en ese momento que el país podía convertirse en exportador, la realidad es que ni en el aspecto tecnológico, de costos o de diseño, la industria nacional podía enfrentar la competencia de grandes multinacionales y, por lo tanto, la entrada a los procesos de globalización fue sumamente complicada. Para la ciudadanía el efecto de esta situación fue evidente:

> Para muchas personas [...] parte de la fantasía de la modernidad se logró materializar en ese momento, pero para otras el sueño llegó por lo menos veinte o treinta años después, ya que aspirar a una vivienda digna, acceso a la educación, salud, nutrición y en general a los derechos básicos que todo ser humano debe, o debería tener, no llegaron en su momento, incluso para otros

> grupos sociales hoy en día, más de cincuenta años después, no ha llegado esa oportunidad que prometía el sueño moderno[623].

Si bien es indudable que los principios del Diseño Moderno encontraron en México un campo fértil para ser adecuados a necesidades particulares, debido a condiciones de dependencia económica y tecnológica, el avance se vio truncado en cierta medida. Los objetivos de un cierto progreso basado en la Modernidad no se han alcanzado y es con un alto grado de preocupación que hoy somos testigos de grandes brechas de toda índole dentro de la sociedad.

Por otro lado es importante mencionar que la crisis económica referida brevemente, concide con otra de caracter global y que significa un cambio, no solo de paradigma, sino, en palabras de Eric Hobsbawm, un cambio de época, que anuncia una nueva manera de entender la civilización. Dentro de este contexto se cuestionan los principios del Diseño Moderno y se buscan nuevas direcciones para enfrentar los problemas que hoy son evidentes: cambio climático, desigualdad, tecnologías digitales, entre muchos otros.

El diseño se debate entre mantener orientaciones que durante el Diseño Moderno fueron fundamentales y, sin duda, ofrecieron respuestas que aún en la actualidad se consideran ejemplares. Ejemplo de esto son los 10 principios del buen diseño enunciados por Dieter Rams y que, al menos en principio, han servido para orientar el diseño de productos contemporáneos como los de la empresa Apple y Jonathan Ive, quien fue su diseñador durante muchos años. Y por otro lado la disciplina busca principios para guiar el diseño ante problemas nuevos, que solo podrán enfrentarse desde nuevos marcos de pensamiento.

Hasta aquí esta breve cronología sobre el surgimiento del Diseño Moderno en México. Su alcance se limita hasta la década de 1980. A partir de ese momento, en el país se dan cambios profundos que, en cierta medida, son reflejo de los grandes cambios que el planeta en su conjunto enfrenta.

El diseño, en tanto que disciplina, ha buscado reaccionar a estos cambios que presentan múltiples facetas: irrupción de las tecnologías digitales, acelaración de la globalización, búsqueda de innovación como herramienta competitiva, aceleración de las políticas económicas del neoliberalismo, se agrava la problemática ambiental… es en la década de 1980cuando estas manifestaciones son visibles y desde entonces se han magnificado algunas de ellas y otras se han impuesto como rectoras de la vida cotidiana.

---

[623] Ramos, Eduardo. Los objetos de uso cotidiano en México, 1960-1979. En: *La revolución silenciosa: el diseño de la vida cotidiana en México durante la segunda mitad del siglo XX*. UAM Azcapotzalco. México. 2015. p.80.

Surgen así Tesis y Discursos dentro del diseño ue buscan orientar su actuar dentro de ste complejo marco.

Un aspecto es claro: el Diseño Moderno y sus principios están en severa crisis.

En México, los diseñadores han buscado opciones diversas con resultados variados. En ocasiones se han buscado en el ámbito de la comercialización de productos importados y otras en iniciativas de empredimiento. La búsqueda de la identidad nacional que animó los debates en el México posrevolucionario, hoy se analiza desde ópticas distintas, debatiéndose entre aspiraciones globales y contextos locales.

La búsqueda de estas nuevas rutas deberá emprenderse con amplitud de criterio, pero no se podrá avanzar si se da la espalda al estudio y análisis del Diseño Moderno, que en su momento se veía como un punto de llegada y hoy es el punto de partida para buscar nuevas orientaciones.

Un ejercicio interesante es hacer un análisis con base en una matriz propuesta por Gui Bonsiepe al analizar las posibilidades de desarrollo del diseño industrial en Latinoamérica. Este autor propone ciertas etapas en el desarrollo evolutivo del diseño: la primera es la de Protodiseño, que se refiere a la fase previa al surgimiento de la profesión, la segunda es la embriónica o de gestación, cuando se dan los primeros ejemplos de diseño en la sociedad, la tercera corresponde al período de surgimiento, cuando ya se establecen escuelas a nivel superior que ofrecen carreras en diseño, seguida de la fase de redes o incipiente consolidación, cuando además ya se da un reconocimiento social, empresarial y político a la disciplina y por último la fase de soberanía, cuando el diseño ya cuenta con un cuerpo de conocimiento sólido, reconocimiento en distintas esferas y su impacto es notorio.

Por otro lado, Bonsiepe complementa la matriz con indicadores como Gestión, Profesionalización, Educación, Investigación y generación de Discursos propios del diseño.

El sentido y utilidad de esta matriz es que permite establecer la etapa en la que una sociedad se encuentra, con respecto a los indicadores mencionados. Esto es, algún país, en un momento dado, puede encontrarse en una etapa de Protodiseño con respecto a un indicador, pero en la etapa de consolidación con respecto a otro.

A continuación, se muestra la matriz como fue propuesta originalmente por dicho autor.

	Gestión del diseño. Categorías de productos abiertas a la intervención del diseño	**Profesionalización**	**Políticas públicas de diseño. Promoción del diseño**	**Educación en Diseño**	**Investigación en Diseño**	**Discursos del Diseño**
Fase de Proto-Diseño	La distinción del diseño no existe. Productos diseñados por ingenieros, artesanos o decoradores	Ninguna	Ninguna	La competencia del diseño se transmite en las escuelas de artes y oficios	Ninguna	Ninguna
Fase embriónica. Período de gestación	Mobiliario para el hogar y la oficina	Artista-diseñador autodidacta. Externo a la industria. Diseño entendido como una misión cultural	Conferencias ofrecidas por especialistas que generalmente vienen de países desarrollados	Talleres experimentales basados en cursos de diseño con programas de estructuras endebles. La primara generación de profesores son artistas, arquitectos o ingenieros	No existe	Artículos en Diseño como un fenómeno cultural aparecen en revistas de arte

Fase de surgimiento. Institucionalización incipiente	Electrodomésticos y bienes de consumo. Ocasionalmente bienes de capital como herramientas o equipo médico	Búsqueda de identidad y definición de servicios que son característicos del Diseño Industrial	Se crean Centros de Diseño. Grupos de diseñadores se incorporan en áreas del gobierno. Concursos "simbólicos" (sin remuneración económica)	Se generan cursos como extensión a arquitectura o ingeniería o como cursos completos de 4-5 años de duración. Profesorado: diseñadores con experiencia profesional, muchas veces con formación en el extranjero	Investigación en disciplinas relacionadas con el Diseño Industrial como ergonomía principalmente orientada a la recolección de datos antropométricos	En revistas de arquitectura, o diseño de interiores se crean secciones de Diseño Industrial. Para el público en general, el Diseño se asocia con decoración.
Fase de redes. Expansión e incipiente consolidación	Instrumentos científicos, equipo médico. Bienes de capital	Equipos de diseño residentes al interior de las empresas	Exhibiciones temáticas. Servicios de documentación especializada. Concursos con premios económicos	Cursos de especialización, por ejemplo: diseño de transporte, diseño de maquinaria. Los programas de estudio reciben un fuerte impulso teórico	Estudios en biónica, metodología, etcétera	Revistas especializadas en Diseño Industrial y gráfico
Fase de soberanía	Equipos interdisciplinarios	EL diseño industrial está presente en las	Congresos internacionales.	Programas de estudio	Diseño como objeto de estudio	Libros especializados

	en empresas y consultorías. En las empresas el Diseño llega a nivel de vice-presidencia. Generación de estrategias de diseño	ramas más importantes de la industria	Reciben atención de los medios. Concursos internacionales de Diseño.	diferenciados con infraestructura adecuada. Cursos consolidados con adecuado contenido científico	científico. Investigación realizada en equipos interdisciplinarios	con contenidos sobre práctica, teoría, historia y métodos

Si bien la matriz propuesta por Bonsiepe se refiere específicamente al diseño industrial, es fácil establecerla como punto de partida para analizar, por ejemplo, el diseño gráfico o al de indumentaria o incluso el digital. La descripción de cada uno de los elementos de la matriz es sumamente interesante y ayuda a ubicar dentro de ciertos criterios, el nivel de desarrollo de la disciplina.

Es importante resaltar que esta matriz fue propuesta en 1990, por lo que a la fecha podemos modificar o incluir aspectos que, debido a cambios como la tecnología y la globalización, han impactado al diseño. Algunos de ellos ya han sido mencionados en el presente texto.

Es interesante hacer el ejercicio de ubicar el actual estado de la cuestión a cada uno de los elementos de la matriz. El resultado será, sin duda, una extraña mezcla de factores que permitirán ubicar al diseño -a pesar de tantos años- en lo que Bonsiepe denomina "fase embriónica", mientras que respecto a otros factores se puede considerar que el diseño en México ha alcanzado un nivel. de "fase de redes" Realizar este ejercicio da una idea del estado en que se encuentra el diseño, ya sea industrial o de cualquiera de las distintas especialidades profesionales. En cualquier caso, el resultado es una imagen diversa -tal vez inesperada- en la que en algunos de los campos de la matriz alcanzan un alto nivel de desarrollo y otros, por el contrario, parecen permanecer en niveles básicos.

Esta situación es resultado de nuestro proceso histórico, conformado no por una evolución vertical, sino por la confluencia de múltiples visiones surgidas en diversos países y gracias al singular talento de algunos de sus protagonistas, sobre las que las propias características del país imprimen un sello particular. Revisar las principales corrientes que confluyen en este proceso es el primer paso para re-conocer y así analizar los factores que han dado origen a nuestra actual situación.

REFLEXIONES FINALES

Dijo Alicia: ¿Quieres decirme, por favor,

qué camino debo tomar para salir de aquí?

Eso depende mucho de a dónde quieres ir,

respondió el Gato de Cheshire.

Lewis Carroll

Sin duda alguna, el concepto de Diseño Moderno ha sido determinante en definir la orientación del crecimiento urbano y de los distintos productos que, además de solucionar diversas necesidades, contribuyen a conformar la cultura. El concepto de modernidad, si bien tiene facetas filosóficas, políticas y económicas, se materializa en lo diseñado. A lo largo del texto se ha mostrado como este concepto, que si bien tiene sus raíces en los países industrializados, al ser adoptado en México desarrolla características particulares, definidas por la tensión entre visiones al interior y las influencias externas.

Esta tensión persiste en la actualidad, cuando la globalización presenta, por un lado, un centro gravitacional de gran fuerza y, por otro, permanece la presencia de la riqueza cultural de tradiciones y habilidades artesanales que son de gran valor, aunado a la particular situación geográfica, politica y económica del país.

El resultado es un diseño que continua en la búsqueda de aquellos elementos que le permitan ver con nuevos ojos la problemática que está presente aunada al cambio vertiginoso que en todos los órdenes se presenta en el mundo entero, de frente a un cambio de época.

Es difícil establecer el grado en que los ideales del diseño moderno y la Bauhaus influyeron en este proceso evolutivo. Es claro que la presencia de Meyer en México fue importante, también lo es que la referencias, lecturas y conferencias sobre la escuela alemana tuvieron un gran impacto en la conformación de la noción de diseño moderno en México.

Es necesario señalar que la Idea ‘Bauhaus’ se ha tomado como única, sin considerar que en realidad el inicio en Weimar estableció un modelo pedagógico y de ideales que fue modificado en Dessau y posteriormente por Meyer, por lo que aún es necesario establecer con claridad a cuál de estos momentos en la Bauhaus se refieren las personas que siguieron esas ideas.

Sin duda México representa un caso interesante, pues la época en que se dieron los inicios del diseño moderno coincide con la de la posrevolución, en la que el país está en formación y en la búsqueda de caminos para definir su identidad tanto en lo cultural como en lo político y lo ideológico, sin desprenderse de sus raíces. Este complejo encuentro de situaciones y posturas aún requiere de un análisis más detallado y del conocimiento de los actores que intervinieron. Es

esta una labor que apenas se inicia y que promete una rica fuente para la investigación.

Sin duda, las posturas presentadas ofrecen aspectos que deben ser analizados críticamente y no adoptados de manera irracional.

El camino hacia el desarrollo de una visión pertinente al país, fuera de la adopción de preceptos que bajo la apariencia de universalidad se presentan, debe ser el siguiente paso por dar.

Para desarrollar un enfoque distinto es fundamental analizar los principales factores que han dado lugar a la actual situación. En este sentido, la revisión de las posturas de algunos de los principales actores en la conformación del concepto de Diseño Moderno es fundamental, para así tener bases para aceptar, rechazar y eventualmente adoptar una postura crítica.

Una guía que puede ayudar a enfrentar esta tarea la encontramos en las ideas de Luis Villoro, quien nos recuerda que, en primera instancia, es necesario distinguir entre lo auténtico de una cultura y lo peculiar. Ser auténtico implica, en ocasiones, dejar atrás aquellos rasgos que son particulares. En segundo lugar, es importante distinguir entre cultura nacional y cultura única; usualmente se habla de 'lo mexicano' sin recordar las múltiples expresiones que conforman este concepto, especialmente en la actualidad, cuando finalmente hay una apertura hacia la diversidad y se reconoce como ésta puede ser una fortaleza. En tercer lugar, Villoro nos recuerda la importancia de distinguir entre una cultura o identidad auspiciada por el Estado y la que surge de las necesidades auténticas. La mención de estos tres lineamientos es útil para iniciar un análisis detallado sobre estas cuestiones.

Las distintas brechas entre quienes pueden aspirar a una mejor calidad de vida y quienes se debaten por subsistir conforman el más grande reto que enfrenta no solo México, sino todos los países latinoamericanos. Persiste el debate sobre como alcanzar mejores estándares de vida, al tiempo que se preserva su rica herencia cultural. La modernidad está por alcanzarse, pero, sobre todo, está por definir su sentido y pertinencia.

Aún no hemos decidido si el precio que hay que pagar para alcanzar ese progreso, esa modernidad, implica el abandono de algunos rasgos de nuestra cultura y en qué medida adoptar otros como propios. Si es este el caso, entonces podemos hablar de alcanzar un cierto progreso, pero un progreso enajenado, pues este será otro país, sin duda ajeno a sí mismo. Es claro que la situación no es disyuntiva en el sentido de tener que tomar un lado radical ante lo propio y lo extraño. En palabras de García Canclini, el resultado será, sin duda, una cultura híbrida.

El camino por seguir depende de nosotros mismos, de nuestra capacidad para reconocer y enfrentar los retos que se nos presentan y de referirlos a nuestras

propias -auténticas- necesidades, sin dejar de ver el gran contexto global del que formamos parte, pues nuestra identidad se define, en buena medida, frente al otro.

Otro aspecto por recordar es que la identidad no es un concepto estático. La identidad se construye día tras día y por tanto implica una dosis de ruptura con el pasado. La identidad se construye, particularmente en diseño, de cara al futuro. El concepto mismo de identidad puede ser cuestionado desde las propuestas de François Jullien, quien formula que el concepto debe abandonar los aspectos superficiales de formas o colores, para adentrarse en el mundo de los valores, pues eventualmente son estos los que las formas deben significar.

El movimiento moderno se construyó con base en un proceso de reflexión y acción aceptando la ruptura con el pasado y buscando la identidad en el futuro. En este sentido también se rechazó -en muchos casos- el oportunismo de modas superfluas y se acentuó la búsqueda de soluciones acordes a las necesidades del momento, la tecnología emergente y las aspiraciones detectadas. Más aún, es en estos factores donde podemos encontrar las raíces que llevaron a pensar en algo más allá del modernismo, pues el movimiento moderno se encasilló en el ejercicio de un estilo formal y dejó de lado la constante reflexión sobre necesidades, tecnología y aspiraciones. Theodor Adorno, argumenta que, incluso el funcionalismo, derivó en tan solo un estilo formal.

Las necesidades actuales, la tecnología disponible y la aspiración a una vida digna y sostenible son factores que demandan una constante reflexión para encontrar aquellos elementos que definirán al diseño y por tanto nuestra manera de vivir. En la búsqueda de lo *auténtico* en ellos también se definirá nuestra identidad. La historia nos señala cómo las obras más significativas son el resultado de un esfuerzo de integración y no de la superficial búsqueda de elementos formales peculiares o de ideas pretendidamente "creativas". Estos solo tienen sentido cuando se les refiere a su posible respuesta a los factores mencionados.

El diseño es una disciplina que tiene una gran responsabilidad ante esta situación, sin embargo, para que alcance un grado de madurez tal que le permita enfrentarla, es necesario impulsar su consolidación. En este sentido, existen ciertos aspectos que se pueden subrayar.

1. El diseño como agente cultural.

Los diseñadores deben reconocer que su actividad, además de enfrentar múltiples facetas como las de resolver problemáticas y de que sus soluciones contemplan aspectos económicos y tecnológicos, son también agentes culturales, esto es: modifican nuestra manera de ver el mundo, de relacionarnos con nuestro medio ambiente y con otros seres humanos.

El diseño, al estar situado entre el arte, la ciencia, la tecnología y el mundo de los negocios y sobre todo entre una utopía y una realidad, adquiere una dimensión particular para significar el esfuerzo de síntesis de todos estos factores. Este esfuerzo, al materializarse influye y modifica nuestro entorno. La dimensión del diseño como agente no puede ser soslayada, por el contrario, deberá ser enfatizada pues es a partir de este punto de partida que se comprende su importancia y su relación con otras disciplinas que -al igual que el diseño- buscan una relación más adecuada del entorno.

2. El desempeño profesional

Sin duda el aspecto nodal es, finalmente, lo que los diseñadores proponen a la sociedad. En la actualidad se abren espacios novedosos como el diseño de servicios o el de estrategias empresariales, que los diseñadores exploran como nuevas opciones a la tradicional configuración de formas.

La diversidad de estos resultados nos presenta un abanico amplio y rico en opciones, sin duda interesante, pero, por otro lado, se ofrece a la sociedad un mensaje confuso pues ahora no resulta claro qué hace un diseñador ¿Es un estratega? ¿Un configurador de formas para satisfacer necesidades? ¿Cuáles son los métodos que lo identifican? ¿Cuáles sus fortalezas?

Ante estas y muchas otras preguntas, desde la práctica profesional es importante reflexionar sobre este mensaje que, sin duda, debe retroalimentar al ámbito académico y explorar medios y contenidos que permitan a la sociedad entender y utilizar el potencial del diseño en sus distintas facetas.

Por tanto, la práctica profesional debería contemplar dentro de sus alcances, el fortalecimiento de la vida gremial, en búsqueda de puntos en común.

3. El trabajo gremial.

A lo largo del desarrollo del diseño en México se han formado múltiples organizaciones que han buscado la consolidación gremial de los diseñadores. Por diversas razones, estas organizaciones no han alcanzado este objetivo. Sin embargo, es esta una actividad que debe ser tomada en cuenta dentro de los retos que se nos presentan.

Las universidades son el centro gravitacional del diseño. Fuera de ellas la mayoría de los profesionistas se encuentran inmersos en el trabajo cotidiano y dedican poco tiempo a actividades gremiales. Tal parece que, por un lado, las universidades son demasiado academicistas y por el otro, los profesionales han abandonado la reflexión y la crítica en comunidad.

Se requiere de actividades que fomenten la reflexión y el análisis sobre los posibles caminos del diseño. Reuniones que no se centren tan solo en mostrar proyectos realizados y logros alcanzados por parte de profesionistas y universidades. Se requieren espacios que fomenten el contacto y el

conocimiento de la actividad de los egresados. Dada la importancia que tienen las universidades, es necesaria que desde ellas se genere una estrategia conjunta que fomente como parte de la formación profesional, el fortalecimiento de la vida gremial. El futuro se diseña en conjunto, es un proceso de co-creación.

El desempeño gremial ayudará al reconocimiento de la disciplina, su importancia y necesidades, también es necesario para marcar el rumbo a seguir. Solo así podrá surgir una voz unificada que impulse el reconocimiento del diseño en todos los ámbitos para que los distintos sectores de la sociedad lo reconozcan como un agente de gran importancia para alcanzar sus objetivos.

4. El ámbito académico

Como se mencionó líneas arriba, el ámbito académico continúa siendo el referente del diseño en nuestros países. Es el eje desde el que se promueven nuevas posturas a partir de visiones paradigmáticas que no siempre son evaluadas en cuanto a su pertinencia en nuestro medio.

Los países no desarrollados son, por definición, dependientes de los avances que se generan en los países económicamente más fuertes, tanto en lo tecnológico como en lo cultural y es probablemente la dependencia cultural la más arraigada, la más difícil de enfrentar. Por tanto es necesario reforzar la crítica que permita, por un lado, evaluar y adecuar las propuestas que se generan en los países desarrollados y por otro, generar posturas propias, acordes a nuestras necesidades reales y posibilidades, para aspirar a un diálogo productivo entre lo endógeno y lo exógeno. Es en este sentido que el ámbito académico tiene una gran responsabilidad.

Para enfrentar esta tarea, es necesario distinguir los componentes que conforman este ámbito y así establecer algunas guías iniciales.

El primer elemento por mencionar se refiere al profesorado, pues salvo algunas notables excepciones, carece de una preparación pedagógica adecuada. La preparación de los profesores en cuanto a técnicas pedagógicas es limitada, por tanto, la aspiración para alcanzar objetivos como desarrollar la creatividad o despertar la conciencia social crítica se ve limitada a la reproducción de modelos de enseñanza. Sin duda algunas universidades hacen un esfuerzo por capacitar a los profesores en un cierto modelo pedagógico general, lo que, sin duda, es un avance, pero no es suficiente pues dichos modelos son generales y su aplicación, si bien pertinente a ciertas asignaturas, no siempre lo es a los cursos de proyectos, columna vertebral de cualquier escuela de diseño.

En particular en las asignaturas de proyectos persiste el modelo en el que el alumno presenta sus ideas y el profesor, desde un cierto marco de referencia que no siempre se ha explicitado, ofrece críticas y apunta a ciertas soluciones.

Por los comentarios recibidos de estudiantes en las evaluaciones de acreditación, los alumnos perciben que el resultado depende de “lo que al profesor le guste”. Por tanto, es necesario que los profesores expliciten sus marcos de referencia y que permitan, incluso estimulen, la crítica de los alumnos a estos marcos.

También es notoria la separación entre teoría y práctica. En muy contadas ocasiones los profesores ofrecen bibliografía en los cursos de proyecto más allá de orientaciones metodológicas, lo que evidentemente lleva a que los alumnos perciben que diseñar es una acción “práctica”, que no requiere de reflexión teórica.

A esta situación hay que añadir la visión que los alumnos tienen de la profesión antes de ingresar a la universidad. En muchas ocasiones esta visión se centra en que para diseñar hay que ser hábil en el dibujo y hacer cosas “bonitas” o de moda. Las universidades deben reforzar la difusión que se hace en los cursos pre universitarios sobre la disciplina, sus objetivos, estado de desarrollo y habilidades necesarias para el desarrollo profesional.

El tercer factor dentro del ámbito académico se refiere a la investigación y la difusión de los esfuerzos que en este sentido empiezan a descollar. El desarrollo aún incipiente de la investigación deberá reforzar desde un inicio la crítica de los discursos emergentes en los países desarrollados. No es extraño encontrar que algunos investigadores hacen eco de discursos novedosos, pero sin hacer una crítica previa de su pertinencia en el contexto nacional.

Un aspecto central de la investigación debería llevar al conocimiento de lo propio. Es necesario reconocer que algunos pasos se están dando en este sentido, al empezar a surgir el estudio de la historia de lo diseñado en nuestros países, que más allá de recoger modelos o proyectos destacados, debe establecer las bases para el análisis de los factores que dan lugar a nuestro estado de desarrollo.

Un aspecto aún no superado es que la investigación se encuentra en el círculo vicioso de la división entre teoría y práctica. Tal parece que la investigación, en muchas ocasiones, es “teórica” y tiene poca relación con la práctica. Se pueden mencionar distintos aspectos que causan inquietud como la relación de las investigaciones con la docencia o con las grandes problemáticas nacionales como salud, educación o pobreza, por mencionar algunos aspectos. Por otro lado, la investigación recibe apoyo tan solo en algunos centros educativos, mientras que en otros es apenas una actividad marginal.

La investigación en el campo del diseño es relativamente nueva y por lo tanto en una fase primaria de desarrollo. Conforme aumente el número de egresados de cursos de doctorado y los actuales esfuerzos muestren sus resultados, se podrán analizar sus resultados.

Es necesario mencionar el crecimiento de posgrados en el campo del diseño. Hay un cierto aumento de este tipo de cursos en distintas universidades y sus enfoques son muy diversos. Se pueden observar maestrías que tienen por objetivo profundizar en conocimientos propios del campo del diseño, mientras que otras exploran la relación con otros campos profesionales y se acercan a estudios de índole administrativa o ingenieril. Otras se acercan a modalidades de ejercicio profesional emergentes como es el caso de las tecnologías digitales.

Los resultados de estas maestrías son diversos. Algunas adolecen de falta de claridad en sus enfoques pues hay confusión entre la formación para la investigación o la orientación profesionalizante, sin embargo, por regla general, los egresados de estos cursos están mejor formados para enfrentar el desempeño profesional. Esto plantea cuestiones interesantes pues por un lado puede ser que a este nivel de formación se han detectado nichos específicos en el campo laboral y por lo tanto pueden centrar los cursos hacia objetivos bien definidos, pero por otro lado pueden significar deficiencias a nivel licenciatura y que solo se cubren en los posgrados.

Por último, están los cursos de doctorado. Aún son pocas las universidades que ofrecen estos cursos que se enfocan a la formación de investigadores, por lo que por lo general los egresados se enfocan hacia el trabajo académico. Como ya se mencionó líneas arriba, la investigación arroja resultados diversos y es un campo en formación, que aún debe consolidarse para poder ser analizado.

5. Difusión y crítica

Otro elemento es la falta de medios de difusión y divulgación que fomenten el conocimiento, crítica y discusión de lo diseñado. A lo largo del tiempo se han realizado esfuerzos por publicar revistas que cumplan esta función, pero han sido esfuerzos que, por distintos motivos, han sido de poca duración y bajo impacto. El diseño continúa siendo una sección dentro de las revistas de arquitectura, por lo que los ejemplos que se difunden y muestran se circunscriben al ámbito del mobiliario o de los llamados “artículos de decoración”.

Por otro lado, algunas universidades hacen esfuerzos serios por publicar revistas de calidad orientadas a la difusión de investigaciones, al igual que se publican diversos libros que cubren un amplio abanico de temas. Sin embargo, la difusión y por tanto el consumo de estos textos, es aún limitado. Por señalar un ejemplo: en los cursos de posgrado se leen los últimos artículos de los *journals* internacionales, pero se desconocen las publicaciones locales más recientes. En este sentido queda mucho por hacer.

El resultado de esta falta de difusión es que el diseño no llega a ser conocido entre las empresas e industrias en otros campos. Este aspecto es de particular relevancia pues el discurso sobre la innovación hoy adquiere gran relevancia y

si entre las empresas no hay conocimiento sobre el potencial del diseño para alcanzar este objetivo, será difícil que se incorpore al esfuerzo cotidiano empresarial.

6. Estrategia y gestión

De nueva cuenta el discurso sobre el potencial del diseño para formular estrategias empresariales adquiere relevancia al interior de la esfera del diseño, sin embargo son contadas las empresas que incluyen a diseñadores en los niveles de dirección y por lo tanto de decisión. Existen ejemplos de algunas compañías que son resultado del esfuerzo emprendedor de diseñadores en las que se puede observar la puesta en práctica de estos enfoques, pero continúan siendo ejemplos aislados.

Para acceder a los niveles de dirección, muchos diseñadores han optado por estudiar cursos de posgrado en las áreas de administración y mercadotecnia, lo que si bien es encomiable en cuanto a la diversificación profesional y a las posibilidades de desempeño interdisciplinario, también es muestra de que la formación central de los diseñadores en esta área de desempeño es deficiente.

7. Políticas públicas

En este aspecto aún falta mucho por hacer debido a la convergencia de los puntos antes mencionado: difusión, niveles directivos en las empresas, formación de profesionistas, campo consolidado de investigación y se pueden añadir otros, en especial la vida gremial, pues si no existe un gremio fuerte que se convierta en portavoz de la profesión y su importancia, será difícil que los gobiernos a los distintos niveles reconozcan en el diseño un vehículo para promover una mejor calidad de vida y para colaborar en la solución de distintos problemas.

Se han hecho esfuerzos por algunos grupos profesionales, pero los cambios en políticas no les han dado continuidad, por lo que hay épocas en las que parece que los diseñadores colaboran con el desarrollo general y otras en las que aparentan desaparecer y ubicarse como profesionistas que tan solo apoyan a la iniciativa privada.

Si bien es justo reconocer que este aspecto ha sido tratado con éxito en pocos países, también lo es que aún falta consolidar el mensaje que el gremio quiere transmitir a la sociedad en general y en especial a los gobiernos, tanto a nivel local como federal.

Al hablar de políticas públicas se puede observar como todos los factores mencionados deben relacionarse entre sí. Es la sinergia entre ellos lo que puede dar una idea del desarrollo del diseño en su conjunto, pues si no hay un gremio consolidado, entonces es deficiente la retroalimentación a los centros de formación profesional, por lo que la investigación no puede dirigirse a puntos

específicos y así sucesivamente. El desarrollo de una profesión, idealmente, debería ser armónico y la situación de dependencia en que nos encontramos genera deformaciones en todos estos aspectos.

Lo anterior invita a la reflexión. Puede incluso ayudar a establecer rutas futuras, a definir orientaciones y por supuesto a estimular el debate.

Es así como adquiere sentido el estudio de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Antecedentes

Bacon, Francis. Two Books of Proficience and Advancement of Learning (1605). Citado en: Hall, A.R. The Revolution in Science. 1500-1750. Longman. Londres. 1983.
Bradbury, Ronald. The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France. A.M.S. Press. Nueva York. 1980.
Collins, Michael. Towards Post-Modernism. New York Graphic Society. Nueva York. 1987.
Diderot, Denis. Recueil de planches sur les sciences, les arts liberaux et les arts mechaniques. Dover Publications. Nueva York. 1959.
Diderot, Denis. Artículos políticos de la Enciclopedia. Editorial Tecnos. Madrid. 1986.
Dyce William, publicado en el Journal of Design. 1853. Citado en Heskett, John. Industrial Design. Thames and Hudson. Londres. 1980.
Garrigan, Kristine. Ruskin on Architecture. His Thoughts and Influence. The University of Winsconsin Press. Londres. 1973.
Gloag, J. Victorian Taste: Some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820-1900. David & Charles. Londres. 1972.
Habermas, Jürgen. La modernidad, un proyecto incompleto. En Casullo, N. (comp.) El debate modernidad/posmodernidad. Ediciones El Cielo por Asalto. Buenos Aires. 1993.
Irwin, David. Art Versus Design: The Debate 1760-1860. Journal of Design History. Vol. 4. No. 4. 1991.
Jung, Kurt. Denis Diderot. Textos para una estética literaria. Editorial universitaria. Santiago de Chile. 1972.
Kuhn, T. S. Comment On The Relations of Science and Art en The Essential Tension. University of Chicago Press. 1977.
Sembach, Klaus-Jürgen. Modernismo. Benedikt Taschen. Bonn. 1991.
Schmiechen, James. Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain. Design Issues. MIT Press. Vol. VI. No. 2. 1990.
Schmutzler, Robert. El Modernismo. Nueva Alianza Editorial. Madrid. 1982
Skalir, L. The Sociology of Progress. Routledge and Kegan. Londres. 1970.
Stanton, P. Pugin: Principles of Design versus Revivalism. Journal of Architectural Historians. Vol. XIII. Octubre 1954
Stuart Mill, John. El utilitarismo. Alianza Editorial. Madrid. 1987.
Villoro, Luis. Filosofía para un fin de época. Nexos. México. Mayo 1993.
Warncke, Carsten-Peter. De Stijl. Benedikt Taschen. Bonn. 1993.
Whitford, Frank. Bauhaus. Thames and Hudson. Londres. 1991.

El sistema americano de producción. Sus orígenes

Collins, Michael. Towards Post-Modernism. New York Graphic Society Books. Nueva York. 1987.
Giedion, Siegfried. La mecanización toma el mando. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
Gorman, Carma. The Industrial Design Reader. Allworth Press. Nueva York. 2003.
Habakkuk, H. American and British Technology in the Nineteenth Century. MIT Press. Cambridge. 1962.
Heskett, John. Breve Historia del Diseño Industrial. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1985.
Hounsell, D. From the American System to Mass Production. The John Hopkins University Press. Baltimore. 1985.
Jervis, Simon. Art & Design in Europe and America 1800-1900. E. P. Dutton. Nueva York. 1987.
Kransberg, M. y Davenport, W. (eds.) Tecnología y Cultura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

Pulos, Arthur. American Design Ethic. MIT Press. Massachusetts. 1983.
Pulos, Arthur. The American Design Adventure. MIT Press. Massachusetts. 1988.
Rosenberg, N. The American System of Manufacturing. Edinburgh University Press. Edinburgo. 1969.
Rae, J. B. The American Automobile: A Brief History. University of Chicago Press. Chicago. 1965.
Sparke, Penny. Design in Context. Chartwell Books Inc. Nueva Jersey. 1987.
Sparke, Penny. An Introduction to Design And Culture in the Twentieth Century. Harper & Row Publishers, Nueva York. 1986.
Woodbury, Robert. The Legend of Eli Whitney and Interchangeable Parts. MIT Press. Massachusetts. 1964.

El sistema americano de producción. Su desarrollo

Collins, Michael. Towards Post-Modernism. New York Graphic Society Books. Nueva York. 1987.
Giedion, Siegfried. La mecanización toma el mando. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
Gorman, Carma. The Industrial Design Reader. Allworth Press. Nueva York. 2003.
Habakkuk, H. American and British Technology in the Nineteenth Century. MIT Press. Cambridge. 1962.
Heskett, John. Breve Historia del Diseño Industrial. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1985.
Jervis, Simon. Art & Design in Europe and America 1800-1900. E. P. Dutton. Nueva York. 1987.
Pulos, Arthur. American Design Ethic. MIT Press. Massachusetts. 1983.
Pulos, Arthur. The American Design Adventure. MIT Press. Massachusetts. 1988
Rae, J. B. The American Automobile: A Brief History. University of Chicago Press. Chicago. 1965.
Sparke, Penny. Design in Context. Chartwell Books Inc. Nueva Jersey. 1987.
Sparke, Penny. An Introduction to Design And Culture in the Twentieth Century. Harper & Row Publishers, Nueva York. 1986

El diseño y la moral. A.W.N. Pugin

Bradbury, Ronald. The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France. A.M.S. Press. Nueva York. 1934.
Clark, Kenneth. The Gothic Revival. Thames and Hudson. Nueva York. 1962.
Garrigan, Kristine. Ruskin on Architecture. His Thought and Influence. The University of Winsconsin Press. Londres. 1973.
Kruft, Hanno-Walter. Historia de la teoría de la arquitectura. Volúmenes 1 y 2. Alianza Editorial. Madrid. 1990.
Manieri, Mario. William Morris y la ideología de la arquitectura moderna. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977.
Naylor, Gillian. The Arts and Crafts Movement. Trefoil Publications Ltd. Londres. 1971.
Risebero, Bill. La Arquitectura y el diseño modernos. Una historia alternativa. Hermann Blume. Madrid. 1982.
Sparke, Penny. Diseño. Historia en imágenes. Hermann Blume Editores. Madrid. 1987.
Sparke, Penny. Design in Context. Chartwell Books. Nueva Jersey. 1987.
Stanton, P. Pugin: Principles of Design versus Revivalism. Journal of Architectural Historians. Vol. XIII. Octubre 1954.
Watkin, David. Moral y arquitectura. Tusquet Editores. Barcelona. 1981.
Wills, Geoffrey. El mueble. Historia, diseño, tipos y estilos. Editorial Grijalbo. Barcelona. 1985.

El diseño y la ética. John Ruskin
Benévolo, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1994.
Bradbury, Ronald. The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France. A.M.S. Press. Nueva York. 1976.
Clark, Kenneth. The Gothic Revival. Thames & Hudson. Nueva York. 1962.
Clark, Kenneth. Ruskin Today. Penguin Books. Middlesex. 1967.
Cook, E.T. (ed) John Ruskin, The Works. Library Edition. Londres. 1912.
Garrigan, Kristine. Ruskin on Architecture. His Thought and Influence. The University of Winsconsin Press. Londres. 1973.
Gorman, Carma. The Industrial Design Reader. Allworth Press. Nueva York. 2003.
Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1974.
Irwin, David. Art Versus Design: The Debate 1760-1860. Journal of Design History. Vol. 4. No. 4. 1991.
Jervis, Simon. Art & Design in Europe and America 1800-1900. E. P. Dutton. Nueva York. 1987.
Kruft, Hanno-Walter. Historia de la teoría de la arquitectura. Alianza Editorial. Madrid. 1990.
Manieri, Mario. William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977.
Naylor, Gillian. The Arts and Crafts Movement. Trefoil Publications Ltd. Londres. 1971.
Pevsner, Nikolaus. The Sources of Modern Architecture and Design. Thames and Hudson. Londres. 1986.
Rudolph, Paul. The Six Determinants of Architectural Form. Architectural Record. No. 120. Octubre 1956.
Ruskin, John. Las siete lámparas de la arquitectura. Ediciones Coyoacán. México. 1994.
Ruskin, John. The Stones of Venice. Thames and Hudson. Nueva York. 1999.
Wright, Frank Lloyd. An Autobiography. Thames and Hudson. Nueva York. 1943.
Wright, John Lloyd. My Father Who is on Earth. Thames and Hudson. Nueva York. 1946.
Wright, Frank Lloyd. A Testament. Thames and Hudson. Nueva York. 1957.

El diseño y la sociedad. William Morris
Bradbury, Ronald. The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France. A.M.S. Press. Nueva York. 1976.
Gorman, Carma. The Industrial Design Reader. Allworth Press. Nueva York. 2003.
Kruft, Hanno-Walter. Historia de la Teoría de la Arquitectura. Alianza Editorial. Madrid. 1985.
Manieri, Mario. William Morris y la ideología de la arquitectura moderna. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1980.
Morris, William. Noticias de ninguna parte. Editorial Hacer. Barcelona. 1981.
Morris, William. Arte y sociedad industrial. Editorial arte y literatura. La Habana. 1985.
Naylor, Gillian. The Arts and Crafts Movement. Trefoil Publications Ltd. Londres. 1990.
Pevsner, Nikolaus. The Sources of Modern Architecture and Design. Thames and Hudson. Londres. 1986.
Selle, Gert. Ideología y Utopía del Diseño. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1973.

El diseño y la industria. Sir Henry Cole y su grupo
Bell, Quentin. The Schools of Design. Routledge and Paul. Londres. 1963.
Benjamin, Walter. Baudelaire. New Left Books. Londres. 1969.

Collins, Michael. Towards Post-Modernism. New York Graphic Society. Nueva York. 1987.
Giedion, Siegfried. La mecanización toma el mando. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
Giedion. Sigfried. Espacio, tiempo y arquitectura. Editorial Científico-Médica. Barcelona. 1958.
Gorman, Carma. The Industrial Design Reader. Allworth Press. Nueva York. 2003.
Heskett, John. Industrial Design. Thames and Hudson Ltd. Londres. 1980.
Irwin, David. Art Versus Design: The Debate 1760-1860. Journal of Design History. Vol. 4. No. 4. 1991.
Jerves, Simon. Art & Design in Europe and America. 1800-1900. Victoria and Albert Museum. Londres. 1987.
Manieri, Mario. William Morris y la ideología de la arquitectura moderna. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977.
Naylor, Gillian. The Arts and Crafts Movement. Trefoil Publications Ltd. Londres. 1990.
Schmiechen, James. Reconsidering the Factory, Art-Labour and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain. Journal of Design History. Vol. VI. No. 2. 1990.
Selle, Gert. Ideología y utopía del diseño. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1973.
Sparke, Penny. Design in Context. Chartwell Books. Nueva Jersey. 1987.
Sparke, Penny. An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century. Harper & Row Publishers. Nueva York. 1987.
Trager, James. The People's Chronology. Henry Holt & Co. Nueva York. 1999.
Turpin, John. The School of Design in Victorian Dublin. Journal of Design History. Vol. 2. No. 2. 1988.
Pevsner, Nikolaus. The Sources of Modern Architecture and Design. Thames and Hudson. Londres. 1986.
Pevsner, Nikolaus. Pioneros del diseño moderno. Ediciones infinito. Buenos Aires. 1977.
Pulos, Arthur. American Design Ethic. MIT Press. Cambridge. 1983.
Rifkin, Adrian. Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth Century Britain. Journal of Design History. Vol. 1. No. 2. 1988.
Schmutzler, Robert. El Modernismo. Alianza Editorial. Madrid. 1982.
Trager, James. The People´s Chronology. Henry Holt & Co. Nueva York. 2001.
Wornum, R. N. The Exhibition as an Essay in Taste. The Illustrated Catalogue of The Great Exhibition of the Industry of all Nations. Dover Publications. Nueva York. 1969.
Record Keeper Henry Cole, Queen Victoria´s Husband Prince Albert and the Duke of Devonshire´s Gardener. En http://www.cyberstation.net/hf/cp/cap.html Consultada el 30 de agosto de 2000.

Hacia la unión de industria y arte. El Deutsche Werkbund: Muthesius, Van de Velde y Behrens

Bayley, Stephen. The Conran Directory of Design. Villard Books. Nueva York. 1985.
Benton, Tim. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939. Open University Press. Londres. 1975.
Borsi, F. y König, G. Arquitectura expresionista. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1975.
Botero, Bianca. La cultura del 900. Editorial Siglo XXI. México. 1985.
Campbell, Joan. The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts. Princeton University Press. Nueva Jersey. 1978.
Casullo, Nicolás. La remoción de lo moderno. Viena del 900. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1991.
Gorman, Carma. The Industrial Design Reader. Allworth Press. Nueva York. 2003.
Heinz, F. y Burkhardt, F. Producto, forma, historia. 150 años de diseño alemán. Catálogo de la exposición en el museo de arte moderno. Ciudad de México. 1990.

Heskett, John. Breve Historia del Diseño Industrial. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1985.
Heskett, John. German Design. 1870-1918. Taplinger Publishing Co. Nueva York. 1986.
Jürgen Sembach, Klaus. Henry van de Velde. Rizzoli Publishers. Nueva York. 1989.
Maldonado Tomás. El diseño industrial reconsiderado. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1981.
Münz, Ludwig. Adolf Loos: Pioneer of Modern Architechture. Princeton University Press. Nueva Jersey. 1966.
Muthesius, Hermann. The Meaning of the Arts and Crafts. Conferencia dictada en 1907, publicada en: Benton, Tim. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939. Open University Press. Londres. 1975.
Muthesius, Hermann. Where Do We Stand? Conferencia dictada en 1911. Publicada en: Benton, Tim. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939. Open University Press. Londres. 1975.
Muthesius, Hermann. The Problem of Form in Engineering. (1913). Publicada en Benton, Tim. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939. Open University Press. Londres. 1975.
Muthesius, Hermann. The Future of German Form. (1915). Publicado en Benton, Tim. Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939. Open University Press. Londres. 1975.
Posener, Julius: Hermann Muthesius. Die Baugilde. Vol. XIII. No. 21. 1931
Schmutzler, Robert. El Modernismo. Alianza Editorial. Madrid. 1982.
Sparke, Penny. Design in Context. Chartwell Books Inc. Nueva Jersey. 1987.

Industria, razón y arte. Walter Gropius y la Bauhaus

Argan, Carlo. Walter Gropius y el Bauhaus. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires.
Baljeu, Joost. Theo Van Doesburg. Macmillan Publishing Co. Nueva York. 1974.
Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. Bauhaus 1919-1928. MIT Press. Boston. 1956.
Benévolo, Leonardo. Historia de la Arquitectura Moderna. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1994.
Benton, Timothy (Comp). Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939. Crosby Lockwood Staples. Londres. 1975.
Clark, Kenneth. Ruskin Today. Penguin Books. Middlesex. 1967.
Gorman, Carma. The Industrial Design Reader. Allworth Press. Nueva York. 2003.
Gropius, Walter. Alcances de la Arquitectura Integral. Ediciones La Isla. Buenos Aires. 1977.
Kandinsky, Wassily. De lo Espiritual en el Arte. Ediciones Coyoacán. México. 1994.
Keegan, Susanne. Alma Mahler. Editorial Paidós. Buenos Aires.
Kühnl, Reinhard. La república de Weimar. Edicions Alfons el Magnanim. Valencia. 1991.
Maldonado, Tomás. El diseño industrial reconsiderado. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1993.
Meyer, Hannes. Bauhaus-Dessau: 1927-1930. Experiencias de una educación politécnica. Revista Edificación. No. 34. México, D.F. Julio-Septiembre, 1940.
Morris, William. Arte y sociedad industrial. Editorial Arte y Literatura. La Habana. 1985.
Morris, William. Como me hice socialista, publicado en: Arte y sociedad industrial.. Editorial Arte y Literatura. La Habana. 1985.
Neumann, Eckhard. Bauhaus and Bauhaus People. Rizzoli Publishers. Nueva York. 1970.
Ott, Randall. Mies, Politics and the Bauhaus Closure. Página en Internet: http://www.tulane.edu/~swacsa/papers/7.htm. Consultada el 21 de agosto de 2000.
Perelló, Antonia. Las claves de la Bauhaus. Editorial Planeta. Barcelona. 1990.
Pevsner, Nikolaus. Las Academias de Arte. Ediciones Cátedra. Madrid. 1982.

Slaughter, Barbara. Former Bauhaus Student to Speak in Sheffield and Liverpool. http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23_prn.shtml. World Socialist Web Site. Consultada el 10 de agosto de 2000.
Struve, W. Elites Against democracy. Leadership ideals in burgeois political thought in Germany 1890-1933. Princeton. 1973.
Whitford, Frank. Bauhaus. Thames and Hudson. Londres. 1991.
Wingler, Hans. The Bauhaus. MIT Press. Cambridge, Massachusets. 1969.
Wingler, Hans. The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago. MIT Press. Boston. 1979.
Wingler, Hans. Las Escuelas de Arte de Vanguardia, 1900-1933. Taurus Ediciones. Madrid. 1980.
http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23_prn.shtml. Consultado el 10 de abril. 2001.

La HfG Ulm. Racionalidad y sociedad

Aicher, Otl. el mundo como proyecto. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.1994.
Bill, Max, et al. Max Bill's view of things. Die gute form: an exhibition 1949. Lars Müller Editors. Zurich. 2015.
Betts, Paul. Semiotics and Society: The Ulm Hochschule fur Gestaltung in retrospect. En Design Issues. Vol. 14, No. 2 1998, pp. 67-82
Bonsiepe, Gui. El discurso de Ulm. En Modelos de Ulm. HfG Archiv. Ulm. 2003.
Bonsiepe, Gui. Teoría y práctica del Diseño Industrial. Elementos para una manualística crítica. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978
Fernández, A. et al. De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm. En RITA. Textos de Investigación. No. 4 octubre 2015.
Heiner, Jacob. HFG Ulm: A personal view of an experiment in Democracy and Design Education. En Journal of Design History. Vol 1, Nos 3-4. 1988.
Herrera, Miguel. Diseño: entre el diseño científico y las ciencias de lo artificial. http://nosolousabilidad.com/articulos/diseno_cientifico.htm
Holt, Matthew. Is the Bauhaus relevant today? Design Theory and Pedagogy at the Hochschule für Gestaltung, Ulm (1953-1968). En http://www.ikeaxuts.org/Holt.pdf. Consultada en marzo 2020.
Jacob, Heiner. Hfg Ulm: A personal view of an experiment in Democracy and Design Education. Journal of Design History. Vol. 1, No. 1-3. 1988.
Krampen, Martin. Observation and formulation. Foundation course with excercises, based on a script by Josef Albers. Ostfildern-Ruit. Munich. 2009.
Krippendorff, Klaus. Designing in Ulm and off Ulm. En Karl Achim (ed) HfG Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung. Rückblicke. Dortmund. 2008.
Leopold, Cornelie. Precise experiments: relations between Mathematics, Philosophy and Design at Ulm School of Design. Nexus Netw. Vol. 15, No. 2, 2013.
Lindinger, Herbert. Ulm Design. The Morality of Objects. MIT Press. Massachusets. 1991.
Lovell, Sophie. Dieter Rams: As little design as Possible. Phaidon. Londres. 2011.
Maldonado, Tomás. New Developments in Industry and the Training of the Designer. En ulm 2 1958.
Maldonado, Tomás y Bonsiepe, Gui. Wissenchaft und Gestaltung. En . http://ulmertexte.kisd.de/fileadmin/pdf/WissUndGest_CB_prt.pdf. Accesada en Enero 2020.
Maldonado, Tomás. Looking back at Ulm. En Lindinger, H. Ulm Design. The Morality of Objects. MIT Press. Massachusets. 1991.
Maldonado, Tomás. Vanguardia y racionalidad. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977.
Moles, Abraham. Produkte. Ihre funktionelle und strukturelle komplexität. En ulm 6. http://ulmertexte.kisd.de/fileadmin/pdf/Prod_Komplexitaet_BE_scr.pdf. Accesada en Enero 2020.

Müller Jens y Splitz, René. HfG Ulm. A brief history of the Ulm school of Design. Notes on the relationship between design and politics. Lars Müller Editors. Zurich. 2014.
Ptrotzen, J. y Harris, D. The Universe of Design. Horst Rittel's Theories of Desuign and Planning. Routledge. Londres. 2010.
Quijano, Marcela, et al. ¿Será el camino la meta? En Modelos de Ulm. HfG Archiv. Ulm. 2003, p. 10.
Rawsthon, A. A symbol is born. En The New York Times. Junio 3, 2012. Nueva York.
Schulz, K. 2005. Sophie Sholl und die Weisse Rose.
http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/weisse-rose/60941/vorwort
Consultado en octubre 2017.
Spitz, René. HfG Ulm. Concise history of the Ulm School of Design. Lars Müller Publishers. Düsseldorf. 2015.
Spitz, René. hfg ulm. The view behind the foreground. The political history of the Ulm School of Design. 1953-1968. Axel Menges Editores. Stuttgart. 2002.

http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/weisse-rose/60941/vorwort
Consultado en octubre 2018.
https://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/466.html consultada en enero 2020.

El Movimiento de los Métodos

Alexander, Christopher. Tres aspectos de matemática y diseño. Tusquets editores. Barcelona. 1980.
Alexander, Christopher. The Unself Conscious process, en Man made futures
Archer, B. Design awareness and planned creativity in industry. The Design Center. Londres. 1974. p. 54.
Archer, Bruce. Systemic Method for Designers.Royal College of Art. Londres. 1968.
Asimow, Morris. Introducción al proyecto. Herrero Hnos. México. 1970.
Bohigas, Oriol. Proceso y erótica del diseño. La Gaya Ciencia. Barcelona. 1972.
Bonsiepe, Gui. Teoría y práctica del diseño industrial. Edit. Gustavo Gili. Barcelona 1978.
Broadbent, G. Design Methods in Architecture. Lund Humpries. Londres. 1969.
Burdek, Bernhard. Introducción a la metodología del diseño. Nueva Visión. Buenos Aires. 1976.
Cross Nigel. The recent history of post-industrial design methods. Editado por Hamilton, N. The Design Council. Londres 1980.
Cross, Nigel. Design and Industry: The effects of industrialization and technical change on design. Editor: Hamilton, N. The Design Council. Londres.
Feyerabend, Paul. Contra el método. Edit. Ariel. Barcelona. 1975.
Gregory, S. The Design Method. Butterwoth. Londres. 1966.
Gropius, Walter. La nueva arquitectura y el Bauhaus. Edit. Lumen. Barcelona. 1966.
Gutiérrez, Martín. et. al. Contra un diseño dependiente. Edicol. México. 1977.
Jones, Christopher. The need for new methods, en Man made futures. The Open University Press. Londres. 1974.
Jones, Christopher. Design Methods. Londres. 1970.
Jones, Ch. y Thornely, D. Conference on Design Methods. Pergamon Press. Oxford. 1963.
Jones, Ch. Informe sobre la metodología del diseño, en Metodología del diseño arquitectónico. Gustavo Gili. Barcelona. 1971. p. 193.
Maldonado, Tomás. Vanguardia y racionalidad. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
Mañá, Jordi. El diseño industrial. Salvat editores. Barcelona. 1974.
Moore, G. Emerging Methods in environmental design and planning. MIT Press. Cambridge. 1964.

Naylor, Gillian. The Bauhaus. Studio Vista. Londres. 1968.
Olea, O. y González Lobo C. Análisis y diseño lógico. Edit. Trillas. México. 1978.
Richardson, Adam. The death of the designer. En: Design Issues. Vol. 9, No. 2. MIT Press, pp. 34-43, 1993.
Rodríguez, Luis. De los Métodos proyectuales al pensamiento de diseño. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. México. 2015.
Rubert de Ventós, Xavier. Teoría de la sensibilidad. Edit. Península. Barcelona. 1969.
Selle, G. Ideología y utopía del diseño. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 1975.
Starr, Keith. Diseño de productos y teoría de la decisión. Herrero Hnos. México. 1970.
Schön, Donald. Design in the light of the year 2000. En Man made futures.

El surgimiento del Diseño Moderno en México. Una Cronología

Aboites, Luis. El último tramo. 1929-2000, en Nueva historia mínima de México. Colegio de México. México. 2004.
ALADI. Acta constitutiva. 1980.
Aldarriaga, Alberto. Arquitectura fin de siglo. Un manifiesto de ausencia. Editorial Universidad Nacional. Bogotá. 1994.
Ayala, Enrique, Segunda modernidad urbano-arquitectónica, construcción teórica y caracterización del período. México. 2013.
Bergner, Lena, Algunas ideas sobre tejidos. En Arquitectura y Decoración, No. 16, 1939. P.77-79.
Benlliure, José Luis. La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México. INBA. México. 1983.
Duran, Horacio. Diseño industrial 1969. El inicio. En: Cuadernos de Arquitectura. Facultad de Arquitectura. UNAM, México, No. 4/5. 1990
Exhibition Catalogue, Josef Albers in Mexico. Guggenheim Museum. Nueva York, 2018.
Fuentes, Elizabeth. La liga de escritores y artistas revolucionarios: una producción artística comprometida. Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. 1995.
Gamio, Manuel, Forjando Patria. México 1916.
García, Dulce. Ernesto Gómez Gallardo (1917-2012). Pionero del diseño industrial en México. Trazo semanal. CYAD. UAM-Xochimilco. México. Mayo 2012.
García, Francisco. Entrevista con Horacio Durán. En: La Jornada Semanal. No. 663. 18 de noviembre de 2017.
González Lobo, Carlos. Cuadernos de Arquitectura y Conservción del Patrimonio Artístico No. 22-23. INBA. México.
Gómez, Tania. El diseño en la modernidad mexicana. Tesis. Maestría en Teoría y Crítica del Diseño. EDINBA. México. 2018.
Gutierrez, M. Antuñano, J. Dussel, E. Toca, A. et al. Contra un diseño dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1992.
Kaufmann, Edgar. Prize designs for modern furniture. MoMA. Nueva York. 1950.
Ledesma, José, Trayectoria histórico-ideológica de la Universidad Iberoamericana. México, 1985.
Leindenberger, Georg. Aquí todo es Vulkanisch. El arquitecto Hannes Meyer en México, 1938 a 1949. En Rojas, Laura. México a la luz de sus revoluciones. El Colegio de México. 2014.
Llinas, Edgar. Revolución, educación y mexicanidad. UNAM. México. 1979.
López Rangel, Rafael, Contribución a la visión crítica de la arquitectura. México. 1977.
Maldonado, Tomás, Vanguardia y Racionalidad. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
Maseda, Pilar, La escuela de diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes. México. 2001.
Mallet, Ana, El diseño de van Beuren. La Bauhaus y el México moderno. México, 2014.

Meyer, Hannes, Bauhaus-Dessau: 1927-1930. Experiencias de una educación politécnica. En Edificación No. 34 julio-septiembre, México, 1940.
Meyer, Hannes. El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1972.
Montiel, Mónica. El diseño y la comunicación gráfica del Estado Mexicano. Tesis. EDINBA. México, 2016.
Noyes, Elliot. Organic Design Catalog. MoMA. Nueva York. 1941.
Porset, Clara. Expresión y utilidad de los objetos de uso diario. En: Revista Arquitectura, No. 29.
Porset, Clara. El Centro Urbano "Presidente Alemán" y el espacio interior para vivir. En: Revista Arquitectura, No. 32.
Porset, Clara. Diseño viviente. En Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas. No. 15. 1953. México.
Porset, Clara. ¿Qué es el diseño? En Revista Arquitectura. Julio 1949. México.
Prignitz-Poda, Helga, Taller de Gráfica Popular, Berlín, 2002.
Ramos, Eduardo. Análisis de los productos de uso cotidiano en la Ciudad de México. El impulso industrializador mexicano en 1950-1959. En El impulso industrializador mexicano (1950-1959). Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2014.
Ramos, Eduardo. Los objetos de uso cotidiano en México, 1960-1979. En: La revolución silenciosa: el diseño de la vida cotidiana en México durante la segunda mitad del siglo XX. UAM Azcapotzalco. México. 2015.
Rodríguez, Ida, La palabra de Juan O'Gorman. México. 1983.
Rodríguez, Luis. Para la memoria del Departamento de Diseño. UIA. s/f
Sheppard, Randall. Clara Porset in Mid Twentieth- Century Mexico: The politics of designing, producing and consuming Revolutionary Nationalist Modernity. En: The Americas. Abril 2018.
Tovar y de Teresa, Rafael. El último brindis de Don Porfirio: los festejos del centenario. Editorial Taurus, México. 2012.
Vasconcelos, José, La Raza Cósmica. CESLA. México. 1925.
Vargas, Ramón. Apuntes para la historia crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980. Secretaría de Educación Pública. México 1982.
Vargas, Ramón, Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista. En Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX, México, 1982.
Vargas, Ramón. La revolución arquitectónica de México. En: La arquitectura mexicana del siglo XX. CONACULTA. México.
Villagrán, José, Teoría de la arquitectura. UNAM. México. 1976.
Villagrán, José, Acerca de la evolución de la arquitectura contemporánea en México. Editorial Rotativa. México, 1986.
Villagrán, José, Acerca de la evolución de la arquitectura contemporánea en Textos escogidos de Arquitectura. CONACULTA. México. 1990.
Yañez, Enrique. Del funcionalismo al post-racionalismo Ensayo sobre la Arquitectura contemporánea en México. LIMUSA-UAM. México. 1990
https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325729.pdf Consultada en junio 2019.
https://es.scribd.com/document/366934916/CODIGRAM. Accesado en noviembre 2019.