

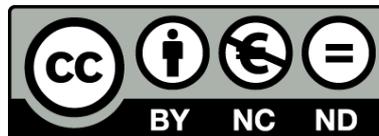


UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El diseño de producto en el siglo XX

Un experimento narrativo occidental

Isabel Campi i Valls



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

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

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



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# EL DISEÑO DE PRODUCTO EN EL SIGLO XX

Un experimento  
narrativo occidental

Investigación para obtener el grado de doctor

presentada por: **Isabel Campi Valls.**

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

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

Programa EES H0907 Estudios Avanzados en Producciones Artísticas.

Departament de Disseny i Imatge.

Facultat de Belles Arts Sant Jordi.

Universitat de Barcelona.

Noviembre de 2015.

**IMÁGENES Y DERECHOS DE REPRODUCCIÓN:**

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

## Cap. I. ESTADO DE LA CUESTIÓN: PROBLEMAS METODOLÓGICOS Y EPISTEMOLÓGICOS

El propósito de este apartado es, en primer lugar, abordar el estado de la cuestión sobre la bibliografía referente al diseño de producto en el siglo XX y valorar la pertinencia de iniciar nuevas vías de narración. En segundo lugar, de acuerdo con las teorías de Hyden White y de John L. Gaddis, expondremos de qué manera la construcción de relatos históricos puede considerarse en sí misma como una forma de experimentación. En tercer y último lugar, deliberaremos sobre cuestiones epistemológicas e intentaremos clarificar la terminología que se ha manejado y empleado en este trabajo de investigación.

### 1. Historiografía: El siglo XX visto por otros autores

En este capítulo se hace una revisión crítica de las obras que construyen un relato general del diseño en el siglo XX, de los autores que han creado un canon histórico y de aquellos que lo han cuestionado, buscando narraciones alternativas. El objetivo es establecer un punto de partida y ver en qué medida es posible ir más allá de las convencionales narraciones cronológicas del periodo que nos ocupa. Aquí no se pretende hacer un exhaustivo estado de la cuestión de la historia del diseño en general, desde su nacimiento hasta los inicios del siglo XXI, porque esta tarea ya se hace en congresos y también la han hecho autores como Clive Dilnot<sup>1</sup>, Victor Margolin<sup>2</sup> o la Revista *The Journal of Design History*.<sup>3</sup> Lo que aquí se pretende es hacer un estado de la cuestión de la bibliografía sobre el siglo XX publicada hasta ahora, ver sus cualidades y defectos para establecer un punto de partida.

En su conjunto, la gran mayoría de textos que se ocupan de la historia del diseño han sido publicados a partir de los años sesenta, es decir, en los últimos cincuenta años. Eso demuestra que la historia del diseño es una disciplina joven. Aun así, contamos con algunos textos influyentes publicados antes de la Segunda Guerra Mundial, como *Arte e industria* de Herbert Read y *Pioneros del Diseño Moderno* de Nikolaus Pevsner, de los que hablaremos a continuación. En el análisis que aquí se propone los títulos se han ordenado por países y, una vez dentro de ellos, se citan por orden cronológico de publicación.

#### 1.1. Gran Bretaña

En Gran Bretaña se han sucedido ya dos generaciones de historiadores del diseño. Podemos hablar de escuela, no sólo por el elevado número de personas que debaten y practican esta disciplina y por su nivel de organización, así como por la cantidad y calidad de instituciones

<sup>1</sup> DILNOT, Clive: "The State of Design History. Part I: Mapping the Field" en *Design Issues*, Vol. 1, nº 1, 1984, pág. 4-23; "The State of Design History. Part II: Problems and Possibilities" en *Design Issues*, Vol. 1, nº 2, 1984, págs. 3-20; "Some futures for Design History?" en *Journal of Design History*, Vol. 22, nº 4, 2009, págs. 377-394.

<sup>2</sup> MARGOLIN, Victor: "Historia del Diseño en Estados Unidos" en *Las políticas de lo artificial*, Editorial Designio, México DF, 2005, págs. 173-263; "Design in History" en *Design Issues*, Vol. 25, nº 2, 2009, págs. 94-105.

<sup>3</sup> CLARK, Hazel y BRODY, David (Eds.): *Journal of Design History. Special Issue: The Current State of Design History*, Vol. 2, nº 4, 2009; CAMPI, Isabel: *La historia y las teorías historiográficas del diseño*, Editorial Designio, México DF, 2013.

que han generado.<sup>4</sup> La continuidad de la Design History Society, fundada en 1977, sus congresos anuales, su revista *Journal of Design History* –que viene publicándose desde 1988–, y los libros que se reseñan a continuación son evidencias de la vitalidad de este colectivo.

En 1934 Herbert Read publicó en Londres *Arte e Industria. Principios del diseño industrial*, una obra que tuvo un indudable éxito pues se publicaron cinco ediciones de la misma permaneciendo en el mercado hasta 1970.<sup>5</sup> Para el diseño y las ilustraciones de la primera edición Read consiguió la colaboración de los profesores de la Bauhaus Moholy-Nagy y Herbert Bayer, por lo que la gráfica del libro hacía honor a los principios más conspicuos de la modernidad. *Arte e Industria* no era un trabajo de historia propiamente dicho sino que se acercaba más a lo que podríamos llamar un tratado de estética industrial o de “arte maquinista” en palabras de Read. Según este autor había que distinguir entre dos clases de arte: el arte humanista o figurativo y el arte abstracto. Por sus cualidades esenciales y escasamente ornamentales, las obras salidas de las máquinas podían tener las mismas cualidades estéticas del arte abstracto. En consecuencia, consideraba oportuno que los artistas abstractos trabajaran en la industria diseñando productos destinados a elevar el gusto del público británico. Para reforzar su argumento Read trazaba un breve bosquejo histórico de la actividad del diseño empezando con los problemas del historicismo en el siglo XIX, continuando con las teorías de Ruskin y Morris, y terminando con grandes alabanzas a la obra de Walter Gropius, director de la Bauhaus.

Conocedor de las experiencias alemanas, el trabajo de Read identificaba para el público británico una actividad, el diseño industrial, y aspiraba a darle legitimidad cultural y profesional. El paso siguiente, el de darle legitimidad histórica, lo daría Pevsner.

En su famoso y discutido libro de 1936, *Pioneers of the Modern Movement, From William Morris to Walter Gropius*, (*Pioneers of Modern Design* a partir de la edición del MoMA de 1949) Nikolaus Pevsner apenas dejó el siglo XX esbozado.<sup>6</sup> Sin embargo, aunque su texto no iba más allá de la Primera Guerra Mundial, contribuyó de manera decisiva a proporcionar un relato para el siglo XX que resultaría canónico. Este canon narra cómo las ideas funcionalistas y la estética mecánica del Movimiento Moderno lograron abrirse camino a través del historicismo decimonónico gracias al heroico trabajo de una serie de pioneros de la arquitectura. Con su libro, elaborado en Alemania pero publicado en Gran Bretaña, Pevsner se proponía establecer pautas para el discernimiento estético de lo moderno que ejemplificaba mediante una cantidad importante de edificios y un reducido número de objetos, en su mayoría muebles, que él consideraba como aceptables.

*Pioneros* es un texto que actualmente presenta varios problemas como son, una visión tan restrictiva de los objetos, que dejaba prácticamente fuera de la investigación toda la pro-

---

<sup>4</sup> Ver: WOODHAM, Jonathan M.: *Designing Design History: From Pevsner to Postmodernism*, en línea: [www.ecuad.ca/~rburnett/Designing%20Design%20History.pdf](http://www.ecuad.ca/~rburnett/Designing%20Design%20History.pdf) [consulta: 11/05/2010].

<sup>5</sup> Las ediciones inglesas fueron: 1934, 1944, 1953, 1956 y 1965. La edición española corrió a cargo de Ediciones Infinito, Buenos Aires 1961. La historia pormenorizada de esta obra ha sido estudiada por KINROSS, Robin: “Herbert Read’s Art & Industry: A History” en *Journal of Design History* Vol. 1, nº 1, 1988, págs. 35-50.

<sup>6</sup> Recientemente se ha vuelto a publicar lo cual indica que es todavía un texto de referencia. PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2001 [1ª edición: *Pioneers of the Modern Movement, From William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, Londres, 1936].

ducción industrial, el moralismo y el convencimiento de que el arquitecto es el indiscutible líder del gusto de las masas.<sup>7</sup>

Pevsner tenía un sentido un tanto tendencioso de la historia que se sustentaba mediante el establecimiento de una dicotomía de objetos: los malos que representaban el vicio del ornamento y del historicismo patentes en la *Great Exhibition* de Londres de 1851, y los buenos, que gracias a la “tenacidad” y el “coraje” de pioneros como Gropius abrían paso al “nuevo evangelio” del “modernismo”. En este sentido y, de acuerdo con la distinción que Griffin hace entre modernidad y modernismo<sup>8</sup>, hemos de señalar que Pevsner era un “modernista programático” convencido. Su idea de que la modernidad industrializada había llevado Occidente a la decadencia, a “la atrocidad”, a la “barbarie” y a la “vulgaridad” y de que de entre las tinieblas terminaría por surgir un grupo de arquitectos y diseñadores salvador, sirvió para construir uno de los relatos más genuinamente “modernistas” y a la vez más tenaces del diseño. Según Victor Margolin, Pevsner utilizó en su libro un método muy tradicional en la filosofía alemana:

“Estableció una categoría kantiana para lo sublime, a la que equiparó con el estilo del movimiento moderno, y luego relató la historia de la lucha por alcanzarlo.”<sup>9</sup>

Lo sublime se encontraba en el estilo de Gropius y sus compañeros alemanes cuyo trabajo contenía los verdaderos principios del diseño. En la medida que su obra era tan ejemplar, Pevsner consideraba que la arquitectura de los “pioneros” asumía una posición dominante en el arte del siglo XX y se erigía en la líder del diseño.

*Pioneros del Diseño Moderno* se convirtió en un clásico en la medida que logró imponer durante cuatro décadas la idea de que el estilo de la arquitectura y el diseño del siglo XX se identificaban con el del Movimiento Moderno, cuya racionalidad y carencia de ornamento le conferían un carácter moralmente superior. El hecho de que Pevsner publicara tantas ediciones de su libro sin modificarlo y que éstas tuvieran tanto éxito, se debe seguramente a la firmeza de sus convicciones.<sup>10</sup>

Pevsner invitó a su alumno, Reyner Banham, a proseguir sus investigaciones sobre la modernidad. En su tesis doctoral, publicada en 1960 con el nombre de *Teoría y diseño en la era de la máquina*, Banham estudió exhaustivamente el período que transcurre entre 1900 y 1930, centrándose en el Movimiento Moderno y sus vinculaciones con la vanguardia artística y arquitectónica entre las que, por primera vez, incluía el Futurismo y el Neoplasticismo.<sup>11</sup> Mientras que el texto de su antecesor se orientaba hacia la identificación del estilo moderno, el texto de Banham se orientaba hacia la exploración de las teorías del Movimiento Moderno las cuales examinaba críticamente a partir del análisis de los textos. Su conclusión era que, a pesar de su potente corpus ideológico, el “modernismo” terminó convirtiéndose

<sup>7</sup> La ideología de la arquitectura moderna basada en los argumentos de Pevsner fue duramente criticada en MANIERI ELIA, Mario: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona 1977.

<sup>8</sup> Veremos estas diferencias en el próximo apartado “Modernización, modernidad y “modernismo”.

<sup>9</sup> MARGOLIN, Victor: *Las Políticas de lo artificial*, Editorial Designio, México, 2005, pág. 308.

<sup>10</sup> De todas formas, al año siguiente de publicar *Pioneros*, Pevsner realizó una investigación sobre el arte industrial inglés –*An Enquiry Into Industrial Art in England*– en el que, sin abandonar del todo sus prejuicios, se acercaba con bastante más precisión al fenómeno del diseño. Ver MADGE, Pauline: “An Enquiry into Pevsner Enquiry” *Journal of Design History*, Vol. 1, nº 2, 1988, pàgs. 113-126.

<sup>11</sup> BANHAM Reyner: *Teoría y diseño en la era de la máquina*. Paidós. Barcelona/Buenos Aires/México, 1985 [Londres, 1960].

en un estilo insensible a las lecciones de la primera era mecánica. Aunque en su mayor parte el libro hable de arquitectura, en el último capítulo explora las diferencias entre el diseño industrial americano (ejemplificado en la obra del polifacético ingeniero Richard B. Fuller) y el diseño industrial de los maestros del Movimiento Moderno para concluir que el funcionalismo era un engaño y la arquitectura del período de entreguerras una ocasión perdida en el sentido de que no fue capaz de incorporar los prodigiosos avances de la tecnología productiva. Esta postura parece chocante pero hay que entenderla en su contexto. Desde los años cincuenta Banham compaginaba eruditos estudios sobre arquitectura con la crítica sobre diseño, interesándose mucho por la cultura de masas, los *gadgets* y los fantasiosos coches americanos situados en las antípodas del diseño funcionalista. En sus artículos Banham equiparaba la función simbólica con la función práctica, abriendo con ello la puerta a la interpretación pop del diseño.<sup>12</sup>

Casi veinte años después de la primera edición de *Teoría y diseño en la era de la máquina*, el Design Council de Londres publicó, en 1979, *In Good Shape. Style in Industrial Products 1900 to 1960* escrito por Stephen Bayley.<sup>13</sup> Se trataba de una especie de directorio ilustrado con fotografías de objetos industriales, ordenados cronológicamente desde 1900 hasta 1960, convenientemente documentados. Este libro fue acusado en su día de formalista ya que sólo atendía al estilo de los productos. Por lo demás, su formato de catálogo no servía para profundizar en las causas económicas y socioculturales determinantes en la evolución de los objetos representados. Sin embargo, a favor de este libro diremos que su primera parte consistía en un conjunto de textos escritos por influyentes diseñadores y críticos del diseño, reunidos muchos años antes de que aparecieran los manuales de textos o *readers*, tan habituales ahora como libros de texto.

Durante los años ochenta, John Heskett y Edward Lucie-Smith publicaron dos libros –*Breve historia del diseño industrial* y *A History of Industrial Design*– que, sin desdeñar el papel de los arquitectos y los artistas en la creación del estilo moderno, tomaban preferentemente como objeto de estudio los productos de la era industrial.

Ambos textos tenían el mérito de introducir la tecnología y el comercio como variables en el proceso de cambio de los objetos, por lo que se supone que conocían dos textos fundamentales de historia social de la tecnología: *Técnica y civilización* de Lewis Mumford publicada en 1934<sup>14</sup> y *La mecanización toma el mando* de Siegfried Giedion publicada en 1948.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> A principios de los años cincuenta Banham perteneció al Independent Group de Londres que formuló las bases teóricas del Pop-art. Algunos de sus artículos sobre diseño pueden consultarse en la recopilación póstuma hecha por su esposa. BANHAM, Mary et al.: *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, University of California, Berkeley, 1996; Ver también: SPARKE, Penny: "Obituary: Peter Reyner Banham 1922-1988" en *Journal of Design History*, Vol. 1, nº 2, 1988, págs. 141-142; WHITELEY, Nigel: "Olympus and the Marketplace: Reyner Banham and Design Criticism" en *Design Issues*, Vol. 13, nº 2, 1997, págs. 24-35; MICHAEL, Vincent: Reyner Banham: "Sign and Designs in the Time Whithout Style", *Design Issues*, Vol. 18, nº 2, 2002, págs. 65-75.

<sup>13</sup> BAYLEY, Stephen: *In Good Shape. Style in Industrial Products 1900 to 1960*.

Design Council, Londres, 1979.

<sup>14</sup> Puesto que hablan de las relaciones entre tecnología y sociedad, los trabajos sobre historia social de la tecnología, construyen un tipo de relato que se aproxima mucho a la historia del diseño industrial en su versión menos "artística". Para muchos profesores de historia del diseño industrial, *Técnica y civilización* de Lewis Mumford ha sido de gran utilidad. Aunque las opiniones personales de Mumford se consideran superadas, su visión del progreso tecnológico en función de las energías (eólica, carbón, petróleo y electricidad) suscita mucho interés y su preocupación por las relaciones entre tecnología y cultura resulta muy atractiva. MUMFORD, Lewis: *Technics and Civilization*, Routledge & Sons, Londres, 1934 [edición española: Alianza Editorial, 1992].

Huyendo de la interpretación formalista que basa todo su discurso en la estética y en la permanente identificación entre vanguardias artísticas y diseño, John Heskett introdujo una nueva visión de la evolución del diseño en *Breve historia del diseño industrial*, publicado en 1980.<sup>16</sup> Historiador formado en el ámbito de las ciencias económicas, la aportación de Heskett consistió en estudiar los factores de cambio que operan en el interior del sistema industrial influyendo en la configuración de los objetos tanto o más que las teorías de los artistas y arquitectos. Heskett poseía una visión mucho menos eurocéntrica que sus antecesores reconociendo el importante papel que ha tenido Estados Unidos en el desarrollo de la cultura industrial contemporánea y en la definición del diseño como profesión. Minimizó, aunque no desdeñó, el papel de los pioneros del Movimiento Moderno y, toda vez que la primera monografía del *Streamline* había sido publicada en Estados Unidos cinco años antes, se atrevió a incluir plenamente este fenómeno en su libro.<sup>17</sup> Heskett abordó, además, algunos espinosos e interesantes temas inéditos hasta entonces y típicos del siglo XX, como la relación entre diseño y política o el diseño durante la guerra.

Tres años después, en 1983, Edward Lucie-Smith publicó su libro *A History of Industrial Design*. Este volumen contiene dos formas narrativas diferentes: la primera parte consiste en un relato cronológico de la historia del diseño y la segunda parte, en un relato temático dedicado al análisis de sectores industriales concretos.<sup>18</sup> La parte cronológica termina en los años treinta, mientras que la parte temática es un estudio de casos que llega hasta los años ochenta, cuando se publicó el libro. El texto de Lucie-Smith –muy poco conocido en España– tenía la virtud de poner de manifiesto que el diseño industrial se explora muy bien cuando el objeto de estudio son sectores o grupos de empresas. En ellos es más fácil encontrar datos económicos e identificar los diversos factores que concurren en la evolución de los artefactos, ya sean económicos, sociales, estéticos o profesionales. Al trabajar en un terreno acotado es más factible establecer relaciones de causalidad. Otra ventaja de investigar el diseño por sectores es que, excepto en el caso del mueble, donde la autoría del diseñador es un valor añadido al producto, el protagonismo de los diseñadores aislados queda en un segundo término porque lo adquieren las empresas y equipos de diseño corporativo. Por lo demás, es más factible analizar el cambio en familias completas de productos –por ejemplo automóviles, teléfonos, radios, televisores, cámaras fotográficas, etc.– en lugar de analizar objetos descontextualizados. Aunque Lucie-Smith es historiador del arte debemos reconocer que el análisis por sectores debe poco a la historia del arte y que su propuesta, en su momento, era bastante original.

1986 fue un año rico en novedades. Adrian Forty publicó *Objects of Desire: Design and Society since 1750*.<sup>19</sup> Esta obra fue una auténtica novedad ya que puede considerarse el primer trabajo riguroso de historia social del diseño. En el último capítulo de su obra “Design, De-

---

<sup>15</sup> Esta monumental obra sobre el impacto de la mecanización en la vida cotidiana ayudó a que los historiadores del diseño comprendieran una serie de fenómenos de cambio tecnológico que no procedían de los “grandes genios de la ciencia o del arte” sino del ingenio popular y de la cultura técnica anónima. *La mecanización toma del mando* se publicó en España en 1978, cuando los monolíticos ideales del Movimiento Moderno estaban siendo cuestionados y abrió los ojos de los estudiosos del diseño que sólo conocían los textos de Pevsner. GIEDION, Siegfried: *La mecanización toma el mando*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 [1ª edición: Oxford University Press, 1948].

<sup>16</sup> HESKETT, John: *Industrial Design*, Thames and Hudson, Londres, 1980; y *Breve historia del diseño industrial*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1985.

<sup>17</sup> BUSCH, Donald J.: *The Streamlined Decade*, George Braziller, Nueva York, 1975.

<sup>18</sup> LUCIE-SMITH, Edward: *A History of Industrial Design*, Phaidon Press, Oxford, 1983.

<sup>19</sup> FORTY, Adrian: *Objects of Desire: Design and Society Since 1750*, Thames & Hudson, 2000 [1ª edición: Cameron Books, 1986].

signers and the Literature of Design”, Forty era muy crítico con el arquetipo de la historia del diseño construida a partir de biografías de autores heroicos ignorando el protagonismo del usuario común. Su investigación consistía en el estudio de las relaciones entre los objetos y la gente corriente y su relato, estructurado temáticamente, abordaba originales cuestiones como el impacto de la mecanización en la vida cotidiana, la diferenciación entre los sexos, el diseño del hogar y la oficina, la higiene, la electrificación, el ahorro de trabajo doméstico y la identidad corporativa. *Objects of Desire* es un formidable estudio sobre la cultura material de la era industrial y, en la medida que explora las relaciones entre tecnología y sociedad, mantiene un cierto paralelismo con *La mecanización toma el mando* de Giedion, de la que Forty se confesaba gran admirador.<sup>20</sup>

En el mismo año 1986, Stephen Bayley, Philippe Garner y Deyan Sudjic publicaron la obra *Twentieth-Century Style and Design* en la que acometieron la difícil tarea de definir los estilos del siglo XX hasta los años ochenta.<sup>21</sup> En este trabajo incluían diseño industrial, mobiliario interiores urbanismo, arquitectura, interiores y artes decorativas; pero esto tenía, en nuestra opinión, el inconveniente de presentar las disciplinas por separado y redactadas por diferentes autores, lo que no ayudaba precisamente a una comprensión integral y orgánica de los estilos del siglo XX. Por lo demás, la lamentable ausencia del diseño gráfico y la notable presencia de la arquitectura reforzaba la idea pevsneriana de que el diseño es un asunto de objetos tridimensionales cuya evolución estilística lideran arquitectos.

Menos comercial y más erudito fue *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century* de Penny Sparke que, como su nombre indica, pretendía explorar el diseño como un fenómeno cultural del siglo XX.<sup>22</sup> Aquí debemos advertir que en esta obra “cultura” se entiende en un sentido más antropológico que humanístico por lo que no debe sorprender al lector que la autora dedique solamente un capítulo a la evolución de las teorías del diseño moderno. Como Forty, Sparke empezaba a cuestionar el canon de la historia del diseño basado en la obra de una serie de arquitectos y artistas ilustres y sus investigaciones se iban desplazando hacia un terreno más sociológico.

Al año siguiente, en 1987, esta misma autora publicó *Design in Context* una obra que, manteniendo una estructura cronológica, hacía referencia a los episodios más o menos canonizados por la historiografía del diseño. Sin embargo su objeto de estudio no eran los objetos ni sus creadores (ya que daba por entendido que sus predecesores Pevsner, Banham o Heskett los habían dado a conocer suficientemente), sino el análisis del contexto político, social y cultural en el que estos objetos se habían diseñado.<sup>23</sup> Las investigaciones de Sparke fueron muy completas en su día pues se iniciaban en el siglo XVIII con la ascensión de las manufacturas y el comercio y llegaban hasta la posmodernidad. En estas dos últimas obras reseñadas, Sparke empezaba ya a completar la narración del siglo XX.

En efecto, a medida que el siglo iba avanzando se imponía la necesidad de ofrecer una panorámica más cercana a la contemporaneidad. Viendo que la época de la mecanización y de las vanguardias se hallaba ya muy investigada y divulgada y, dado que el milenio tocaba a su fin, a partir de la segunda mitad de los años ochenta muchos trabajos empezaron a orientarse hacia la investigación del incompleto panorama del siglo pasado.

<sup>20</sup> Ver nota 15.

<sup>21</sup> BAYLEY Stephen; GARNER Philippe; SUDJIC Deyan: *Twentieth-Century Style and Design*, Thames and Hudson, Londres, 1986.

<sup>22</sup> SPARKE, Penny: *Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Routledge, Londres, 2004 [1ª edición: 1986].

<sup>23</sup> SPARKE Penny: *Design in Context*: Blomsbury Publishing, Londres, 1987.

En 1993, Peter Dormer publicó *El diseño desde 1945*, un pequeño libro que analizaba los cambios que se han producido en la segunda mitad del siglo XX en los principales sectores en los que incide el diseño: productos, mobiliario, utensilios domésticos, gráfico y textil.<sup>24</sup> Su relato no era cronológico sino temático y se caracterizaba por considerar que el diseño en el período estudiado (1945-1993) no era tanto el resultado de la expresión de la personalidad de una serie de creadores, sino la expresión de la suma de voluntades de los consumidores, eficazmente servidos por una industria productiva sometida a profundos cambios tecnológicos. Cabe destacar que Dormer, como hacían Heskett, Sparke o Forty no necesitó de la arquitectura para reforzar su discurso por lo que su pequeño libro constituía un paso más hacia la autonomía de la historia del diseño.

No ocurrió así con la guía ilustrada *Design Museum 20th Design*, redactada por Catherine Macdermott y publicada por el Design Museum de Londres en 1997. Como su prólogo indica, se trata de un libro dirigido al gran público, que propone una selección de los iconos del siglo XX,<sup>25</sup> es decir, de aquellas de obras que cualquier interesado o estudiante debería conocer para poder hablar de diseño. El libro contiene los siguientes apartados: moda, arquitectura, interiores, mobiliario, iluminación, menaje, productos, transporte, tipografía, *packaging*, publicidad, comunicación y diseños para el futuro. Aunque la mayoría de objetos fotografiados en esta guía son “de culto” y de autor, Macdermott también incluye en su selección algunos diseños anónimos como el envoltorio de las píldoras anticonceptivas o la minifalda. Al igual que *Twentieth-Century Style and Design*, la guía del Design Museum también muestra unos cuantos “imprescindibles” de la arquitectura contemporánea. De todos modos, a nuestro entender, la insistente citación de unos pocos edificios presentados como meros objetos de estilo, descontextualizados y desprovistos de cualquier análisis espacial no ayuda a una buena comprensión de la arquitectura del siglo XX. Tampoco ayuda a una buena comprensión del diseño si no se hacen explícitas las afinidades estéticas entre los iconos de la arquitectura y los iconos del diseño, ya sean éstos muebles, vestidos, coches o carteles, cosa que en este libro no encontramos.

Las populares guías del diseño merecen un comentario específico. La guía del Design Museum, las guías tipo *Icons*, lanzadas por la editorial Taschen, o los voluminosos *Phaidon Press Classics*,<sup>26</sup> ilustrados con hermosas fotos a todo color, acompañadas de descripciones detalladas, rara vez especifican el porqué de la selección de productos. En este tipo de libros, cuyo objetivo parece ser consolidar el canon de “grandes obras”, raramente encontramos un hilo narrativo que contribuya a entender la evolución del diseño. No se puede negar que cumplen con el cometido de proporcionar una información provechosa para el uso de anticuarios, coleccionistas, estudiantes de diseño y *connoisseurs*, pero poco aportan al debate y a la comprensión de la historia del diseño en el siglo XX, un objetivo cada vez más apremiante en el nuevo milenio.

En efecto, siguiendo la línea iniciada por Heskett, Forty y Sparke –quienes habían analizado detenidamente el contexto social y productivo del diseño y no tanto los productos en sí mismos–, Jonathan Woodham reelaboró totalmente la historia canonizada del diseño publicando en 1997 *Twentieth-Century Design*, un relato que, manteniendo la estructura cronológica, optaba claramente por una interpretación del diseño mucho más cercana a la an-

<sup>24</sup> DORMER, Peter: *El diseño desde 1945*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993. La edición en español presenta una pésima traducción lo que dificulta la comprensión de muchos contenidos.

<sup>25</sup> MACDERMOTT, Catherine: *Design Museum 20<sup>th</sup> Design*, Carlton Books, Londres, 1997.

<sup>26</sup> PHAIDON EDITORS: *Phaidon Design Classics*, Phaidon Press, Londres, 2006.

tropología cultural.<sup>27</sup> En esta obra Woodham se desvinculaba totalmente de la narración propia de la historia del arte y del canon pevsneriano. Utilizando fuentes documentales muy abundantes y variadas, Woodham centraba el objeto de su estudio en las relaciones del diseño con el entorno social y muy especialmente en las equívocas relaciones entre diseño y consumo a lo largo del siglo XX. El autor se atrevía aquí a examinar críticamente todos y cada uno de los capítulos de la historia del diseño consagrado y a ensayar interpretaciones para fenómenos mal vistos por la ortodoxia como por ejemplo, la modernidad del Tercer Reich o el indudable éxito comercial de la “nostalgia” y el “revival victoriano”.

Las investigaciones de Woodham y Sparke sobre diseño y consumo condujeron, inevitablemente a la relativización de los logros del “modernismo”. Ambos autores consideraban que el diseño de los grandes autores y las obras de culto consagradas por los críticos de arte y los museos habían sido comprendidas solamente por unas elites culturalmente informadas. En consecuencia la noción de diseño debería ser más amplia y los historiadores deberían investigar cuestiones que fueran más allá del “buen gusto” moderno, especialmente el consumo de masas. En los albores del siglo XXI ya no estaban dispuestos a mantener que la historia del diseño era igual a la historia del “modernismo” y a preguntarse si tenía sentido continuar otorgándole poderes redentores.

En 1998, en el artículo *The Redundancy of Design History* escrito por Julier y Narotzky, se reflejaba el estado de la cuestión de modo provocativo. Los autores acusaban a los historiadores de ingenuos, en la medida que todavía creían en el proyecto moderno:

“El canon modernista se ha mantenido, en parte, por el genuino deseo de los historiadores del diseño de poner en práctica una acción política y social. Así que episodios proto-modernistas como el *Utility Design* se han desenterrado para alimentar la creencia de que todavía es posible una reforma a través del estilo.”<sup>28</sup>

En ese mismo artículo, estos dos autores argumentaban que un concepto clave que los historiadores debían modificar era la percepción negativa y alienante de los objetos, así como las ideas de la escuela de Frankfurt sobre la masificación y la docilidad de la audiencia. Existen visiones positivas y activas del consumo, como las aportadas por Daniel Miller en *Material Culture and Mass Consumption*<sup>29</sup> y por Dick Hebdige en *Subculture: The Meaning of Style*.<sup>30</sup> Julier y Narotzky proseguían citando a los economistas Fine y Leopold –autores de *The World of Consumption*–<sup>31</sup> quienes defendían que los diseñadores no siempre diseñan bienes para ser fabricados y consumidos, sino que pueden estar activamente implicados en lo que ellos llaman “la reconstrucción cultural del significado de lo que se consume.” En esta reconstrucción, el consumidor tiene un papel activo que la historia y la crítica del diseño pueden investigar. Según Julier y Narotzky, si los historiadores se acercaran con menos prejuicios al mundo del consumo se reduciría la distancia que media entre ellos y los usuarios del diseño.

Viviana Narotzky se encontraba en aquellos años en el ojo del huracán del debate, pues estaba orientando su tesis doctoral hacia la historia del diseño barcelonés desde la perspecti-

<sup>27</sup> WOODHAM, Jonathan M.: *Twentieth-Century Design*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1997.

<sup>28</sup> JULIER, Guy, NAROTZKY, Viviana: *The redundancy of Design History*, <http://www.designculture.info/reviews/ArticleStash/GJVNRedundancy1996.pdf> [consulta: 26/10/2015], pág. 3.

<sup>29</sup> MILLER, Daniel: *Material Culture and Mass Consumption* Basil Blackwell, Oxford, 1987.

<sup>30</sup> HEBDIGE, Dick: *Subculture: The Meaning of Style*, Comedia, Londres, 1979.

<sup>31</sup> FINE, Ben; LEOPOLD Ellen: *The World of Consumption*, Routledge, Londres, 1993.

va del consumo. Su directora en el Royal College of Art, Penny Sparke, estaba igualmente muy comprometida en esta nueva orientación.

Después de publicar en 1999 una convencional guía de biografías titulada *El diseño en el siglo XX: Los pioneros del siglo*,<sup>32</sup> Sparke elaboró una exhaustiva revisión de su anterior libro *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century* a la que añadió '2.0.' en el título.<sup>33</sup> En honor a la verdad hay que decir que, en esta ocasión, su enfoque de la historia del diseño centrado en el consumidor, así como su descripción de la postmodernidad, resultan mucho más innovadoras y estimulantes que en el texto anterior. Sparke maneja en esta obra una enorme cantidad de fuentes de información sobre ventas, publicidad y cultura de masas, a menudo desconocidas y de difícil acceso para el lector español. La autora desplaza su objeto de estudio de los diseñadores y las empresas o los "emisores" del diseño hacia los "receptores" del diseño, es decir, los consumidores y, muy especialmente, las consumidoras. Siguiendo el discurso feminista iniciado por Judy Attfield y Cheryl Buckley,<sup>34</sup> Sparke observaba que una buena parte de las decisiones de consumo las toman mujeres y que el diseño y la publicidad se dirigen a ellas determinando en gran manera el significado de los productos. Este libro puede leerse de dos maneras ya que es cronológico y, al mismo tiempo, temático. Trata de dos grandes períodos: el que va de 1900 a 1939 y el que va de 1940 hasta el presente (2004, el año en que se publicó el libro). Cada período se estructura en cinco temas que tratan del consumo, la tecnología, la profesión, "modernismo" versus "postmodernismo" y las identidades nacionales.

A mi juicio, la aportación de Forty, Woodham y Sparke ha sido poner en cuestión de manera efectiva el canon tradicional de la historia del diseño, centrado en la narración de los grandes autores y el triunfo inevitable del "modernismo", para desplazarlo hacia la historia social. Para estos autores el diseño no es un estilo exclusivo relacionado con el arte, la alta cultura o el gusto por lo moderno, sino un fenómeno popular y democrático relacionado con el consumo y la cultura de masas. Aquí debemos señalar que los libros de estos autores no se ilustran con estilizados objetos-iconos del siglo XX sino con mucho material comercial y publicitario, en ocasiones abiertamente cursi o kitsch.

Este deslizamiento de la historia del diseño de lo heroico hacia lo social emprendido por los autores británicos guarda, a pequeña escala, ciertos paralelismos con el gran debate que ha tenido lugar en la historiografía del siglo XX. En efecto, desde 1929 hasta 1989 la revista francesa *Annales* cuestionó seriamente el historicismo clásico alemán del siglo XIX, personificado en Leopold Von Ranke, en base a tres nuevos argumentos: en primer lugar, la historia debe

<sup>32</sup> SPARKE, Penny: *A Century of Design*: Octopus Publishing, Londres, 1998; *El diseño en el siglo XX: Los pioneros del siglo*, Editorial Blume, Barcelona 1999. Se trata de una amplia guía ilustrada de biografías de los principales diseñadores industriales del siglo XX. Sin menospreciar su interés y rigor esta obra contradice un poco su línea de trabajo en la que la ausencia de biografías es notoria. Aunque la investigación biográfica no es una línea de trabajo radicalmente innovadora ni tampoco radicalmente feminista este trabajo desvela el nombre de muchas diseñadoras cuyos nombres eran muy poco conocidos antes de la publicación del libro. Gracias a Sparke estas mujeres se han incorporado con normalidad a la historia del diseño del siglo XX.

<sup>33</sup> SPARKE, Penny: *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century, 2.0*. Routledge, Londres/Nueva York, 2004; *Diseño y cultura. Una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

<sup>34</sup> BUCKLEY, Cheryl: "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Análisis of Women and Design" en *Design Issues*, Vol. 3, nº 2, 1986, págs. 3-14; ATTFIELD, Judy: "FORM/female FOLLOWS FUNCTION/male: Feminist Critics of Design" en WALKER, John A.: *Design History and the History of Design*, Pluto Press, Londres, 1989, págs. 199-225.

ser analítica y orientarse más al estudio de los problemas que de los acontecimientos; en segundo lugar, la historia debe abrirse a toda la gama de las actividades humanas en lugar de fijarse solamente en la política y, en tercer lugar, la historia debe colaborar con otras disciplinas para alcanzar los objetivos anteriormente mencionados: la sociología, la geografía, la psicología, la economía, la lingüística, la antropología social, etc.<sup>35</sup> Para Forty, Woodham y Sparke el objeto de estudio del diseño no son los autores, ni los iconos sino las estructuras que subyacen debajo de ellos. Las estructuras que dan soporte al diseño y que lo generan son según ellos el mercado, los medios de producción y los medios de comunicación. En este sentido el diseño no se concibe como un fenómeno estético sino como un fenómeno social.

De todos modos, la interpretación exclusivamente sociológica de la historia del diseño tiene un problema: en aras de la popularidad despoja el diseño de cualquier valor que no sea el impacto social y las ventas y fija su atención en el mercado convertido en la medida del éxito. La paradoja es que en aras de una postura supuestamente progresista que desea sustraer el diseño de las elites y la alta cultura se cae en una postura de carácter ultraliberal en la que el mercado se convierte en el único criterio de regulación. Haciendo un paralelismo diríamos que es como construir la historia de la literatura a partir de los *bestsellers* o de la pintura a partir de los pintores más cotizados en su época. Sin poner en duda que los *bestsellers* y los pintores cotizados tienen un indudable interés sociológico, podemos hacer a la historia exclusivamente sociológica del diseño la misma crítica que se hace a la sociología del arte, a saber, que termina por eliminar del todo a los creadores o sea, a los emisores y con ellos su voz y su pensamiento. En mi opinión la aportación de Forty, Woodham y Sparke a la historia del diseño es muy original en la medida que ha dado un fuerte impulso a la disciplina y la ha hecho mucho más compleja, pero eso no implica la totalidad del discurso. Existe también una historia, que sin ser anticuada, contempla el diseño como una práctica estética y cultural.

En esta línea parece que el Victoria & Albert Museum se ha propuesto revisar todo el siglo XX. Este gran museo ha organizado una serie de cinco grandes exposiciones, apoyadas por cinco voluminosos catálogos que han aportado nuevas lecturas de los estilos del siglo XX y sobre los que parecía que ya se había dicho todo: *Art Nouveau 1890-1914*,<sup>36</sup> *International Arts & Crafts*,<sup>37</sup> *Art Deco 1910-1939*,<sup>38</sup> *Modernism: Designing a New World*,<sup>39</sup> y *Postmodernism. Style and Subversión 1970-1999*.<sup>40</sup> El V&A se ha tomado en serio la cuestión del diseño como práctica estética y, mediante un gran despliegue de medios, la ha estudiado a fondo. Ha demostrado con valentía que las fronteras entre arte, artesanía y diseño son difusas y que una historia de las artes decorativas, moderna y bien entendida, puede ser apasionante y perfectamente compatible con una historia del diseño. Esta postura defendida por una institución de la envergadura del V&A entra en conflicto con la de aquellos autores que afirman que el diseño es una simple emanación del consumo o de la tecnología, pero ellos da la medida de la vitalidad de la historia del diseño en Gran Bretaña.

<sup>35</sup> BURKE, Peter: *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales 1929-1989*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2006.

<sup>36</sup> GREENHALGH, Paul (Ed.): *Art Nouveau 1890-1914*, V&A Publications, Londres, 2000.

<sup>37</sup> LIVINGSTONE, Karen; PARRY Linda (Eds): *International Arts & Crafts*, Victoria&Albert Publications, Londres, 2005.

<sup>38</sup> BENTON, Charlotte; BENTON Tim; WOOD, Ghislaine (Eds.): *Art Deco 1910-1939*, Bulfinch Press, Boston/Nueva York/Londres, 2003.

<sup>39</sup> WILK, Christopher (Ed.): *Modernism: Designing a New World*, Victoria & Albert Museum, Londres, 2008.

<sup>40</sup> ADAMSON, Glenn y PAVITT, Jane: "Postmodernism Style and Subversion" en ADAMSON, Glenn y PAVITT, Jane (Eds): *Postmodernism Style and Subversion, 1970-1990*, V&A Publishing, Londres, 2011, pág. 13.

## 1.2. Estados Unidos

Resulta comprometido afirmar que en Estados Unidos existe una escuela de historia del diseño como tal. No se trata de un problema de falta de historiadores o de escasez de investigaciones sino, quizás, de la inexistencia de una organización que aglutine la gran cantidad y diversidad de trabajo que allí se realiza. Por suerte, Victor Margolin, uno de los editores de la revista de teoría e historia *Design Issues*, nos ha obsequiado con un completo estado de la cuestión en “Historia del Diseño en Estados Unidos, 1977-2000”.<sup>41</sup> En su artículo, Margolin menciona una enorme cantidad de libros, revistas y catálogos que tratan, en su mayoría, del diseño y la cultura material norteamericana. En la medida que exploran vías de acercamiento al producto industrial a través de la industria y el comercio y no a través de la arquitectura y los estilos, su contribución a la historia del siglo XX es original y significativa.

No me extenderé en la profusa relación de textos que los autores estadounidenses han escrito como resultado de las investigaciones sobre el diseño en su propio país y que, dada la magnitud de su economía y aparato productivo, constituyen en realidad valiosas aportaciones a la historia general del diseño. Sólo destacaré algunos títulos cuya originalidad radica en el hecho de que se trata de trabajos más vinculados al mundo de la industria y los negocios que los trabajos europeos, preferentemente inspirados en la historia del arte. La inexistencia de una dilatada tradición artística unida a una industria muy ingeniosa y unos mercados muy dinámicos hace que las historias norteamericanas tengan un frescor que a veces se encuentra a faltar en las europeas.

En *The Streamlined Decade*, publicado en 1975, Donal J. Bush investigaba seria y exhaustivamente el *Streamline* demostrando que, lejos de ser un fenómeno frívolo, fue un estilo de producto típicamente industrial capaz de realizar una interesante síntesis entre las necesidades simbólicas de los consumidores y las necesidades de la producción en serie.<sup>42</sup> Jeffrey L. Meikle prosiguió con los estudios sobre el diseño en los años treinta publicando en 1979 *Twentieth Century Ltd. Industrial Design in America 1925-1939*.<sup>43</sup> Aunque examinaba el mismo fenómeno, el diseño, y el mismo período que Bush, el libro de Meikle era muy diferente. Mientras que Bush iniciaba su narración investigando los orígenes y características del estilo y proseguía con su expansión, Meikle la iniciaba explorando el contexto social, industrial y económico del estilo dejando su descripción para el final. Ambas obras son muy expresivas de los diferentes enfoques que puede tomar la historia del diseño, el primero más formalista y el segundo más cercano a los estudios sociales.

Arthur J. Pulos y también Meikle son los autores de dos monografías sobre la historia del diseño en Estados Unidos. En *American Design Ethic: A History of Industrial Design*, publicado en 1983, y *The American Design Adventure*, publicado en 1988, Pulos puso gran empeño en dar a conocer el fenómeno del diseño industrial de una manera rigurosa y exhaustiva, quizás en ocasiones demasiado próxima a los cánones del *Good Design*.<sup>44</sup> Por el contrario, en *Design in the USA*, publicado en 2005, Meikle supo desvincularse de dichos cánones así como de las comparaciones con Europa, para componer una historia más genuinamente ame-

<sup>41</sup> MARGOLIN, Victor: “Historia del Diseño en Estados Unidos, 1977-2000” en *Las políticas de lo artificial*, Editorial Designio, México D.F., 2005, págs. 175-263.

<sup>42</sup> BUSCH, Donald J.: *Op. Cit.*

<sup>43</sup> MEIKLE, Jeffrey: *Twentieth Century Limited. Industrial Design America, 1925-1939*, Temple University Press, Filadelfia, 2001 [1ª edición: Temple University, 1979].

<sup>44</sup> Pulos era diseñador en activo y profesor por lo que su obra tiene un carácter bastante didáctico. PULOS, Arthur, J.: *American Design Ethic: A History of Industrial Design*. MIT Press, Massachusetts, 1983; *The American Design Adventure*, MIT Press, Massachusetts, 1988.

ricana y orientada a los aspectos socioculturales.<sup>45</sup> En este sentido, hay que recordar que Pulos era un diseñador interesado por la historia, mientras que Meikle es una generación más joven y proviene de los llamados *American Studies*.<sup>46</sup>

Dolores Hayden es autora de *The Grand Domestic Revolution*, una interesante obra que narra cómo en el siglo XIX, y hasta la Primera Guerra Mundial el movimiento de las llamadas “feministas materialistas” se propuso liberar a la mujer de las tareas domésticas proponiendo modelos de gestión colectiva de la cocina, la lavandería y el cuidado de los niños así como nuevos proyectos de viviendas y ciudades.<sup>47</sup> Quizás Hayden no se propuso hablar de diseño como actividad profesional pero su investigación arroja mucha luz sobre las relaciones entre política, poder y vida cotidiana. Para esta arquitecta, historiadora y escritora norteamericana, capitalismo y patriarcado definen el espacio doméstico en mayor medida que lo hacen los arquitectos y diseñadores. Por esta razón, por lo menos en occidente, el modelo de vivienda unifamiliar, aislada es tan resistente al cambio. Hayden demuestra con rigurosos datos históricos que el fracaso de la gestión doméstica colectivizada y del diseño de las *kitchenless houses* se debió a una serie de movimientos de mujeres conservadoras que a partir de los años veinte se aliaron con la industria de electrodomésticos para imponer el ideal del hogar mecanizado. *The Grand Domestic Revolution* es una obra imprescindible y muy citada en las investigaciones sobre la mecanización del hogar y el origen de la industria de los electrodomésticos.

La percepción totalmente eurocéntrica del diseño moderno que tenían los primeros historiadores del diseño empezó a ser tímidamente contestada por Ann Ferebee en su librito *A History of Design from the Victorian Era to the present* publicado en 1970.<sup>48</sup> Esta periodista, que trabajó como profesora de historia del diseño en Nueva York durante la segunda mitad de los años sesenta, construyó un corto relato del siglo XX que va un poco más allá del Movimiento Moderno osando incluir en él un fenómeno típicamente americano: el *Streamline*. Haciendo un paralelismo con el arte, esta autora consideraba que el estilo internacional era la manifestación del racionalismo en el diseño mientras que el *Streamline* y el organicismo eran la manifestación del expresionismo. Aunque estas comparaciones con el arte están superadas, debemos reconocer que el libro de Ferebee es una obra muy temprana pues se publicó diez años antes del inicio del boom de la historia del diseño y cinco años antes de que Bush publicara su famoso libro sobre la década aerodinámica.

Kathryn B. Hiesinger y George H. Marcus, ambos conservadores del museo de Filadelfia donde se custodia una excelente colección de diseño, publicaron en 1993 *Landmarks of Twentieth-Century Design. An illustrated Handbook*.<sup>49</sup> Como su nombre indica se trata de un manual ilustrado de consulta rápida –al estilo del británico *Design Museum 20th Design*– pero tiene algunas características que lo hacen más interesante. En primer lugar, destacaremos que las fichas de objetos son muy rigurosas y no parten de simples fotos sino que pertenecen a piezas auténticas de museos y colecciones y, en segundo lugar, que se han agrupado en grandes bloques, ordenados de acuerdo con un criterio cronológico. Cada blo-

<sup>45</sup> MEIKLE, Jeffrey: *Design in the USA*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

<sup>46</sup> Arthur John Pulos (1917-1997) fue diseñador y docente, ostentando a lo largo de su vida importantes cargos como profesor de diseño y presidente de asociaciones profesionales.

<sup>47</sup> HAYDEN, Dolores: *The Grand Domestic Revolution. A History of Feminist Design for American Homes, Neighbourhoods and Cities*, The MIT Press, Cambridge, Mass./Londres, 1981.

<sup>48</sup> FEREBEE, Ann: *A History of Design from the Victorian Era to the present*. Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1970.

<sup>49</sup> HIESINGER, Kathryn B. y MARCUS, George H.: *Twentieth-Century Design. An illustrated Handbook*, Abbeville Press Publishers, Nueva York/Londres/París, 1993.

que representa una década que se abre con un ensayo de siete u ocho páginas. El libro termina con un diccionario de biografías abreviadas de diseñadores. *Landmarks* se encuentra a medio camino entre el libro comercial y el ensayo y responde a la preocupación, típica de los museos, de definir la colección ideal de objetos del siglo XX.

En el año 2003 apareció *History of Modern Design: Graphics and products since the industrial revolution* de David Raizman.<sup>50</sup> Este libro comprende tanto el diseño industrial como el diseño gráfico aunque también incluye algunas pinceladas sobre la moda y el diseño de interiores que luego no desarrolla en un todo orgánico. Los capítulos III, IV y V tratan específicamente del siglo XX, llegando, esta vez sí, a completarlo. Por lo que se refiere a la cronología, este texto no se aparta excesivamente de los patrones establecidos por los historiadores europeos pero hace interesantes aportaciones en cuanto a contenidos concretos. En la medida que es un historiador norteamericano la presencia de fenómenos estadounidenses en su libro es mucho más intensa destacándose su excelente conocimiento y comprensión del papel que ha jugado la industria norteamericana del automóvil en el panorama internacional del diseño. En general la narración responde a la idea, elaborada por los historiadores británicos, de que el consumo es el auténtico motor del diseño y de que el *Good Design* es un deseo loable pero iluso de controlar el gusto de la sociedad. Para Raizman, Francia es el país líder del gusto mientras que Estados Unidos es el líder del consumo. De este modo y, siguiendo también la línea marcada por los autores británicos, el papel de Alemania y sus formulaciones teóricas en relación al Movimiento Moderno y la *Gute Form* quedan muy minimizadas. Como profesor, Raizman ha configurado un libro completo y didáctico en el que, tal como ocurre en los libros de arte, las obras que aparecen en las ilustraciones se corresponden siempre con descripciones en el texto. En su conjunto se trata de una obra de excelente factura y actualizada, pero no rupturista ni radical que parte de la aceptación de una cronología de la historia del diseño relativamente consolidada a la que se le incorporan las últimas investigaciones sobre diseño y consumo.

Tanto por su forma como por su contenido estas tres últimas obras son muy distintas entre sí. De ellas no se puede deducir que exista una escuela. Como dice Victor Margolin, la historia del diseño en Estados Unidos es rica pero adolece de una gran fragmentación y dispersión; no hay un apoyo académico que la conduzca a transformarse en una nueva disciplina que parta de lo que ahora parece ser, un simple referente en el cual centrar la investigación interdisciplinaria. “Y puesto que se está realizando un buen trabajo fuera del marco de una disciplina específica, el incentivo para el cambio se torna aún más difícil.”<sup>51</sup>

En el momento de cerrar esta investigación aparecieron los dos primeros volúmenes de la historia mundial del diseño de Victor Margolin, *World History of Design*. El primero, cubre el período que transcurre entre la prehistoria y la Primera Guerra Mundial y el segundo, el período que transcurre entre las dos guerras mundiales. Se trata del intento más ambicioso realizado hasta ahora de hacer un mapa completo de la historia del diseño en el mundo y, en ciertos aspectos, hubiera sido deseable contar con él desde un buen principio, cosa que no ha sido posible.<sup>52</sup> De todos modos todavía no ha aparecido el tercer volumen, que suponemos estará dedicado a la segunda mitad del siglo XX, un período sobre el que todavía queda mucho por investigar.

<sup>50</sup> RAIZMAN, David: *History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution*. Laurence King Publishing, Londres 2003.

<sup>51</sup> MARGOLIN, Victor: *Op. Cit.*, pág. 260.

<sup>52</sup> MARGOLIN, Victor: *World History of Design*, Vol. 1 y Vol. 2, Bloomsbury Academic, 2015.

### 1.3. Italia

La aportación anglosajona a la historia del diseño del siglo XX no es la única; hay que tener muy en cuenta la contribución de los autores italianos. Aunque poco arropados por sólidas estructuras académicas, una ventaja destacable del caso británico, son la expresión de una consolidada tradición histórico-crítica de base humanística –un tanto proclive a los excesos retóricos– que tiende a poner de relieve los aspectos más culturales y teóricos del diseño. Particularmente sugerentes son las reflexiones sobre el diseño que Giulio Carlo Argan hace en el capítulo “La época del funcionalismo” de su libro *El Arte Moderno*, aunque luego caiga en el tópico de ilustrar sus teorías mediante unos pocos sillones.<sup>53</sup> Por lo demás, reputados críticos e historiadores italianos, como Daniele Baroni, Andrea Branzi, Gillo Dorfles, Vittorio Gregotti, Vanni Pasca, Renato De Fusco, Paolo Fossati o Anty Pansera se han ocupado de investigar ampliamente el espectacular desarrollo del diseño en su propio país, ensayando con ello unos métodos y unas interpretaciones altamente sugerentes cuyos complejos matices a veces parecen escapar a la pragmática mentalidad anglosajona.

En 1976, el antiguo director de la HfG de Ulm, Tomás Maldonado, residente en Italia, publicó un pequeño ensayo escrito para la voz “Disegno Industriale” dentro de la *Enciclopedia del Novecento*. En España este texto apareció al año siguiente con el nombre de *El diseño industrial reconsiderado: Definición, historia, bibliografía*.<sup>54</sup> En este librito, Maldonado afirma que el diseño industrial es una disciplina inextricablemente vinculada al ordenamiento económico, de lo cual se desprende que su interpretación va mucho más allá de un problema estético. Insistía en que el diseño industrial se sitúa en aquel punto neurálgico de la sociedad en el que se establecen las relaciones entre “estado de necesidad” y “objeto de necesidad” y que, por lo tanto, éste emerge como un “fenómeno social total.”<sup>55</sup> En otras palabras, Maldonado reclama para la historia del diseño industrial una perspectiva mucho más amplia, que se valga de aquellos presupuestos y metodologías útiles para el estudio de la cultura material que son propios de la arqueología, la antropología o la propia historia. El pequeño ensayo de Maldonado se convirtió en el texto de referencia de los historiadores italianos y españoles de los años setenta. Su interpretación de la historia del diseño, basada en el materialismo histórico, era sumamente atractiva pues contradecía abiertamente los primeros textos sobre diseño publicados hasta entonces –*Pioneros del diseño moderno* de Pevsner y *Teoría y diseño en la era de la máquina* de Banham– de carácter mucho más idealista.

En 1985, Renato de Fusco publicó una *Historia del diseño* en la que reflexionaba sobre el hecho de que si bien éste es un ente que no se ha definido bien a nivel teórico, es posible construir su historia en base a un “artificio historiográfico”.<sup>56</sup> Este artificio consiste en el análisis de cuatro factores siempre presentes en el proceso de diseño: proyecto, producción, venta y consumo. Los acontecimientos de la historia del diseño no tendrán que ver, pues, con un sólo factor sino con los cuatro a la vez. Fiel a este principio, elaboró un relato cronológico que reducía mucho el número de obras y autores –especialmente en el ámbito de la arquitectura– con lo cual consiguió ofrecer una visión de la historia del diseño muy coherente y unitaria. El texto original de De Fusco terminaba en la década de los setenta con el diseño italiano pero en el año 2002 fue prolongado con un capítulo sobre la cultura

<sup>53</sup> ARGAN, Giulio Carlo: “La época del funcionalismo” en *El arte moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, Madrid, 1991, págs. 248-463.

<sup>54</sup> MALDONADO, Tomás: *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, 1981, 1993. A pesar de su densidad conceptual la edición española ha gozado de notable éxito publicándose tres ediciones, la última con el texto revisado y ampliado.

<sup>55</sup> *Op. Cit.*, 1977, pág. 18-19.

<sup>56</sup> DE FUSCO, Renato : *Historia del diseño*, Ed. Santa & Cole, Barcelona, 2005 [1ª edición: Roma/Bari, 1985].

de usar y tirar escrito por él, y con un artículo de Imma Forino sobre el diseño perceptible. A pesar de que el “artificio historiográfico” propuesto por De Fusco hace veinticinco años era bastante original, no parece que haya servido de ejemplo a las siguientes generaciones de historiadores. Ello se debe, quizás, al hecho de que el libro es poco conocido fuera de Italia –la primera traducción al español es de 2005–, y a que su autor se prodiga muy poco en los foros internacionales.

En relación al diseño de producto, la obra italiana más completa y exhaustiva hasta el momento son los tres volúmenes aparecidos a partir de 1989, *Storia del disegno industriale*, coordinados por Enrico Castelnuovo.<sup>57</sup> Se trata, sin duda, de una contribución voluminosa, de carácter enciclopédico, además de ser la primera obra auténticamente pluridisciplinar, pues contó con el asesoramiento de un comité científico y con la colaboración de un nutrido grupo de especialistas que trabajaron en varios países. *Storia del disegno industriale* es al mismo tiempo cronológica y temática, es decir, contempla tres períodos fundamentales en la historia de la industrialización, equivalentes a los tres tomos o volúmenes. Dentro de cada uno se analizan sistemáticamente diez países y diecisiete sectores. El Volumen III, llamado *1919-1990, il dominio del design* es, como su cronología indica, el dedicado al siglo XX. Además de los artículos de fondo que se encuentran al principio de cada tomo, la ordenación del material histórico por países y por sectores convierten a esta obra en un manual muy práctico. Se puede hacer una lectura cronológica, por ejemplo, de la historia de la cocina o del progreso del diseño en un país determinado, buscando el correspondiente apartado en cada uno de los tres volúmenes. De todos modos esta magna obra, como ocurre con las obras de carácter enciclopédico, adolece de un exceso de fragmentación. En la medida que ha sido redactada por muchos autores diferentes, presenta la información de una manera tan rígida y estructurada que al lector se le hace difícil encontrar una visión de síntesis. A diferencia del libro anterior, la *Storia* de Castelnuovo se publicó simultáneamente en italiano y en inglés siendo una obra relativamente conocida fuera de las fronteras italianas.

#### 1.4. Francia

Quizás no tan originales –pero sí muy claramente estructurados y pedagógicos– son los textos elaborados por los historiadores franceses entre los que cabe destacar sin duda, por su profundidad y extensión, los de Jocelyne de Noblet. En 1974, esta autora publicó *Design, introduction à l'histoire de l'évolution des formes industrielles de 1820 à nos jours*, una obra muy útil para centrarse en el diseño francés, aunque su antología y sus ilustraciones iban más allá de las fronteras de su país.<sup>58</sup>

Quizás su trabajo más representativo sea *Design, le geste et le compas*, un original título que dedica al paleontólogo francés Leroi-Gourhan<sup>59</sup> en el que, además de ofrecer al principio un relato cronológico más o menos convencional, aborda luego sin tapujos los conflictos de finales del siglo XX obviados por la mayoría de sus antecesores: la diversidad de estilos, el pluralismo de tendencias, la incapacidad de las nuevas generaciones para entender una sociedad demasiado compleja y, por lo tanto, de proponer soluciones universales, la revolución de la

<sup>57</sup> CASTELNUOVO, Enrico (Ed.): *Storia del disegno industriale*: Vol. I, 1750-1850, *l'età della rivoluzione industriale*; Vol. II 1851-1918, *il grande emporio del mondo*; Vol. III, 1919-1990, *il dominio del design*, Editoriale Electa, Milán, 1989, 1990, 1991 respectivamente. Existe una versión en inglés con el título *History of Industrial Design*.

<sup>58</sup> DE NOBLET, Jocelyne: *Design, introduction à l'histoire de l'évolution des formes industrielles de 1820 à nos jours*, Sctock-Chêne, París, 1974.

<sup>59</sup> DE NOBLET, Jocelyne: *Design, le geste et le compas*, Aimery Somogy, cop. París, 1988. Noblet propone una paleontología del objeto-signo, mientras que André Leroi-Gourhan, en *Le geste et la parole* (1973) propone una paleontología del gesto.

informática y los nuevos materiales. La obra concluye con diversos estudios monográficos sobre el diseño de productos para el hogar, la oficina y el transporte, así como el diseño de armamento, un tema incómodo en el que poquísimos historiadores se han querido adentrar.

Jocelyne de Noblet fue también coordinadora y redactora jefe del catálogo de la exposición *Design, Miroir du Siècle* que tuvo lugar en París durante la primavera de 1993.<sup>60</sup> Los confusos criterios historiográficos y expositivos que caracterizaban esta macro antología del diseño industrial –donde se podían contemplar más de mil objetos desparramados por el suelo del Palais Royal– parece ser que no alcanzaron el catálogo, un voluminoso documento, bien estructurado, que contó con unos treinta artículos redactados por historiadores franceses, británicos e italianos.<sup>61</sup> La primera parte trataba de la evolución del diseño a través de una serie de temas claves repartidos en cinco períodos, que iban desde 1851 hasta 1993. La segunda parte trataba de temas contemporáneos del diseño y finalizaba con un artículo de Anne Marie Boutin sobre la búsqueda de la identidad del diseño en el siglo XXI. El catálogo estaba salpicado de fichas sobre los 74 “clásicos” de los últimos cincuenta años, entre los que se contaban objetos, máquinas, autores, empresas y tendencias, y cuya selección era bastante discutible por la disparidad de criterios y niveles que presentaba.

Casi al final del milenio y centrado en la segunda mitad del siglo XX, apareció *Histoire du Design 1940-1990* de Raymond Guidot.<sup>62</sup> Una obra profusamente ilustrada a todo color que incluía, al final, una útil y muy completa serie de biografías de diseñadores. Esta obra es la antítesis y al mismo tiempo la versión complementaria de *El diseño desde 1945* de Peter Dormer ya que cronológicamente se centraba en el mismo período. Guidot compuso un texto con un discurso cronológico, quizás más convencional, pero también muy estructurado y clarificador que atendía a los cambios tecnológicos y sociales sin renunciar al análisis y clasificación de las tendencias estilísticas, un tema que los anglosajones han insistido en minimizar e identificar con la sociología del consumo.

### 1.5. Otras aportaciones

En el año 2000 apareció *300 Years of Industrial Design*. Se trataba de un original libro coordinado por un grupo de profesores daneses que se dedicaron a recorrer los museos de cultura popular de Europa, en busca de objetos ejemplares por su adecuada relación forma-función.<sup>63</sup> La recopilación de Adrian Heath, Dite Heath y Aage Lund Jensen no responde a los cánones establecidos de la historia del diseño industrial ni entra en el debate anglosajón sobre la importancia del consumo. No propone el análisis de objetos de culto sino obras anónimas de la cultura técnica popular. Su clasificación a partir de los materiales –madera, vidrio, cerámica, metales, etc.– y su tratamiento a base de fichas de texto ilustradas con fotografías y planos le dan el aspecto de un catálogo de museo, pero de un museo imaginario en el que los objetos se han seleccionado con un criterio que debe más a las técnicas de exploración etnográfica y a la historia de la tecnología que a la historia de las ideas estéticas. Aunque la orientación que guía este trabajo responde al funcionalismo más estricto, constituye un buen ejemplo de los interesantes y originales derroteros que puede tomar la historia del diseño industrial cuando se abandona la obsesión por los autores y las obras de culto.

<sup>60</sup> La exposición fue comisariada por Marianne Barzilay y Silvain Dubuisson con el alto patrocinio de Francois Mitterand, presidente de la República.

<sup>61</sup> DE NOBLET, Jocelyne (Ed.): *Design Miroir du Siècle*, Flammarion-APCI, París, 1993.

Existe una versión en inglés con el título *Design, Reflection of a Century*.

<sup>62</sup> GUIDOT, Raymond: *Histoire du Design, 1940-1990*, Editions Hazan, París 1994.

<sup>63</sup> HEATH, Adrian; HEATH, Dite; JENSEN, Aage Lund: *300 Years of Industrial Design*, Watson-Guption Publications, Nueva York, 2000.

En el año 2005 aparecía en España *Historia del diseño industrial* de Rosalía Torrent y Juan M. Marín. Se trata de un libro muy documentado, económico, profusamente ilustrado y muy manejable que se ha convertido en el libro de cabecera de los estudiantes de diseño en España.<sup>64</sup> Por la fecha de publicación y la bibliografía parece que Torrent y Marín estaban al corriente de lo que se venía publicando en Gran Bretaña pero, curiosamente, no se hacían eco de la crítica contraria a la historia pevsneriana y a favor de la historia social y del consumo que aportaron Woodham, Sparke y Forty y que hemos comentado en el apartado de este mismo capítulo dedicado a Gran Bretaña.<sup>65</sup> Con ello no queremos decir que *Historia del diseño industrial* sea un libro anticuado, pues aporta datos actualizados y abundantes sobre el diseño en el mundo hasta finales del siglo XX, pero hubiera sido una buena ocasión para introducir este debate en el mundo hispanoparlante.

Finalmente, mencionaremos algunas de las aportaciones más recientes sobre la historia del diseño en España. Éstas tienen la particularidad de que han aparecido durante el proceso de elaboración de este trabajo de investigación; han sido de mucha utilidad para la redacción del mismo aunque no siempre sus temas fueran coincidentes.<sup>66</sup>

En 2010, Rosalía Torrent y Juan M. Marín, junto con Julia Galán, Jaume Gual, Jordi Olucha y Rosario Vidal, presentaron *El diseño industrial en España*, también publicado por Ediciones Cátedra. Se trata de un relato muy documentado que hace un importante esfuerzo de síntesis de lo que hasta entonces había sido una serie de artículos dispersos publicados en catálogos de exposiciones y revistas –escritos por historiadores del arte, periodistas o diseñadores– y que necesitaban un mayor grado de cohesión y especificidad.<sup>67</sup> *El diseño industrial en España* dibuja un mapa muy completo de los que ha sido el desarrollo del diseño, a veces muy desigual, en el conjunto de la Península.

Mientras que *El diseño industrial en España* conseguía realizar una panorámica sobre el diseño en toda España que iba más allá de los episodios heroicos del diseño catalán, otros autores, por el contrario, se han dedicado a profundizar todavía más en el fenómeno del diseño barcelonés en el siglo XX. Dos títulos significativos aparecieron en el transcurso de la confección de este trabajo: El primero era *La Barcelona del diseño* de Viviana Narotzky. Un texto donde esta autora, formada en Gran Bretaña pero nacida en Barcelona, analizaba el proceso de transformación de dicha ciudad a partir de la Transición y hasta su conversión en meca del diseño, desde el punto de vista de los sistemas de aprovisionamiento del diseño y en el contexto de la economía postindustrial;<sup>68</sup> el segundo título es *La formació del sis-*

<sup>64</sup> TORRENT, Rosalía y Juan M. Marín: *Historia del diseño industrial*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005.

<sup>65</sup> Entre 1984 y 1985, incentivada por la falta de textos que me ayudaran en mis clases, escribí una iniciación al diseño industrial que, después de muchos contratiempos, fue publicada por una editorial catalana en 1987. Si ahora nos enfrentamos al problema del exceso de información sobre diseño, hace un cuarto de siglo el problema era, por lo menos en España, lo contrario, la escasez. Así que me las arreglé como pude para elaborar un pequeño libro ilustrado que fue muy útil para la enseñanza. Sin embargo no hacía aportaciones originales ni lo pretendía.

Mi guión seguía las propuestas de Banham, Heskett y Lucie-Smith y no tuvo tiempo de incorporar las teorías sociales del diseño que se estaban gestando en Gran Bretaña.

Ver: CAMPI, Isabel: *Iniciació a la història del disseny industrial*, Edicions 62, Barcelona, 1987 y 1992.

<sup>66</sup> En el apartado “El nuevo diseño-España” dentro del relato *Los estilos o la búsqueda de la forma*, hablaremos más específicamente de los libros *Nuevo diseño español* escritos por Capella y Larrea y por el historiador británico Guy Julier.

<sup>67</sup> GALÁN, Julia; GUAL, Jaume; MARÍN, Joan M.; OLUCHA, Jordi; TORRENT, Rosalía;

VIDAL, Rosario: *El diseño industrial en España*, Ediciones Cátedra, 2010.

<sup>68</sup> NAROTZKY, Viviana: *La Barcelona del diseño*, Ediciones de Belloch, La Roca del Vallés, 2017.

*tema disseny. Barcelona (1914-2014) Assaigs d'història local*, coordinado por Anna Calvera y que contiene los trabajos del grupo de investigación GRACMON de la Universidad de Barcelona realizados durante dos años.<sup>69</sup> Este libro parte de una modelización del sistema-diseño, de ascendencia italiana, consistente en crear un mapa de visualización de todos los agentes y actores que, en un territorio bien delimitado económica y geográficamente, actúan e interactúan y se relacionan por motivos profesionales que tienen que ver con el diseño y acreditan un impacto económico. El resultado fueron 22 ensayos escritos por 16 especialistas, en su mayoría licenciados y doctores en historia y en diseño, que profundizaban sobre la historia del diseño en Barcelona y en el siglo XX en todas sus vertientes –mobiliario, exposiciones, *packaging*, revistas, electrodomésticos, imagen gráfica, etc.– y contemplando todos sus debates: la identidad, los conceptos de modernidad y de lo mediterráneo, el impacto de la censura en el franquismo o los cambios generacionales. *La formació del sistema disseny* presenta un nivel de profundidad y rigor en la investigación histórica propio de la universidad y que en España ha tardado mucho en alcanzarse.

## 1.6. Conclusión

Como conclusión a esta revisión de las obras que –de un modo global o parcial–, tratan del diseño en el siglo XX diremos que, en relación a la estructura narrativa, existen tres tipologías de textos bastante diferenciadas:

### **I. Libros de fichas ilustradas**

Aquí podemos incluir *In Good Shape* de Stephen Bayley, *Design Museum 20th Design* de Catherine Macdermott, *Landmarks of 20th Century Design* de Hiesinger y Marcus, los *Phaidon Press Classics, Objects of Design from the Museum of Modern Art* coordinado por Paola Antonelli, el danés *300 Years of Industrial Design* y el español *Hitos del diseño. 100 diseños que hicieron época* de André Ricard así como los conocidos diccionarios *Icons* de Taschen cuyo interés es más bien comercial.<sup>70</sup> En general los libros de fichas son útiles como obras de consulta para diseñadores y estudiantes pues aparte de dar datos históricos, en la medida que seleccionan obras ejemplares dan lecciones de buen diseño. De todas formas aportan poco a la comprensión del diseño como proceso cultural, social, técnico o económico.

En el caso de los libros publicados por museos o a partir de colecciones de museos, parece que existe la firme voluntad de crear el canon de objetos históricos del siglo XX. En el marco de una disciplina tan nueva como es la historia del diseño esta preocupación no debe sorprender. Los objetos son entes que tienen materialidad y, en cierta manera, son más fáciles de comprender que las abstractas teorías de sus creadores. Pero, como dice John Walker, no debemos contemplar los objetos como entes aislados –que es como los presentan esos libros– ni creer que su suma es igual a la historia del diseño. Los objetos no constituyen el final de la historia sino su punto de partida.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> CALVERA, Anna (Coord.): *La formació del sistema disseny. Barcelona (1914-2014). Un camí de modernitat. Assaigs d'història local*, GRACMON, Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.

<sup>70</sup> Los diccionarios y guías ilustradas de la A a la Z son útiles para localizar buenas fotografías y obras de culto. Pueden ser útiles para estudiantes, coleccionistas y *connoisseurs* pero un historiador no debería utilizarlas demasiado. Hay libros de historia del diseño que se parecen de modo irritante a dichas guías en el sentido de que los objetos son los mismos.

<sup>71</sup> Ver WALKER, John A. : “Designed Goods as the Object of Study” en *Design History and the History of Design*, Pluto Press, Londres, 1989, pág. 58-62.

## II. Catálogos de exposiciones y obras colectivas

Aquí podemos mencionar los catálogos citados del Victoria & Albert Museum, *Design. Miroir du Siècle* de Noblet, la *Storia del disegno industriale* de Castelnuevo, además de los voluminosos catálogos de las exposiciones organizadas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Diseño industrial en España* y *Signos del siglo: 100 años de diseño gráfico en España*.<sup>72</sup> Dado que en este tipo de libros cada capítulo es redactado por un especialista a quien se le encarga una investigación concreta, este tipo de obras aporta muchas novedades. En manos del estudioso o el historiador son valiosas obras de referencia que cuando se agotan, se convierten en ejemplares muy codiciados. Su único inconveniente es que no hay un trabajo de síntesis. Si el coordinador no ha establecido unas directrices muy claras, la síntesis debe hacerla el propio lector.

## III. Narraciones

El texto narrativo realizado por un solo autor es, a mi modo de ver, el más especulativo y arriesgado. En éstos se proponen hipótesis y teorías sobre el diseño en el siglo XX que pueden aceptarse o rechazarse, pero que no dejan indiferente. En relación al contenido se distinguen dos tipos: el texto cronológico y el texto temático. El texto cronológico, más bien canónico, acepta que el Movimiento Moderno tuvo un importante papel en el siglo XX, aunque en los años ochenta éste fuera severamente puesto en duda. El texto temático cuestiona abiertamente el canon y las interpretaciones anteriores desde la historia del consumo, la historia social, el feminismo o la historia global.<sup>73</sup> En el primer caso, y por orden de aparición, ésta sería la lista:

- 1936 • *Pioneros del diseño moderno* de Pevsner (GB).<sup>74</sup>
- 1960 • *Teoría y diseño en la era de la máquina* de Banham (GB).
- 1970 • *A History of Design from the Victorian era to the Present* de Ferebee (EE. UU.).
- 1974 • *Design. Introduction à l'histoire de l'évolution des formes industrielles de 1820 a nos jours* de De Noblet (Fr).
- 1976 • *Storia del disegno industriale* de De Fusco (It).
- 1980 • *Breve historia del diseño industrial* de Heskett (GB).
- 1983 • *A History of Industrial Design* de Lucie-Smith (GB).
- 1986 • *Twentieth Century Design*, de Bayley, Garner y Sudjic (GB).
  - *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century* de Sparke (GB).
- 1987 • *Design in Context* de Sparke (GB).
  - *Iniciació a la història del disseny industrial* de Campi (ES).
- 1988 • *Design, le geste et le compas* de De Noblet (Fr).
- 1993 • *El diseño desde 1945* de Dormer (GB).
- 1994 • *Histoire du design 1940-1990* de Guidot (Fr).
- 2003 • *History of Modern Design* de Raizman (EE. UU.).
- 2004 • *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century 2.0* de Sparke (GB).
- 2005 • *Historia del diseño industrial* de Torrent y Marín (ES).

<sup>72</sup> GIRALT-MIRACLE, Daniel; CAPELLA, Juli; LARREA, Quim (Eds.): *Diseño Industrial en España*, MNCARS-Plaza Jané, Madrid, 1998; CORAZÓN, Alberto; GIL, Emilio; SATUÉ, Enric; GIL, Irene (Eds.): *Signos del Siglo: 100 años de diseño gráfico en España*, MNCARS, Madrid, 2000.

<sup>73</sup> Sobre las teorías historiográficas del diseño ver: CAMPI, Isabel: *La historia y las teorías historiográficas del diseño*, Editorial Designio, México DF, 2013.

<sup>74</sup> Las siglas de cada nacionalidad muestran la frecuencia con que se publicaban trabajos en cada país.

Como conclusión a este repaso de la bibliografía sobre la historia del diseño del siglo XX diremos que, vista la abundancia de narraciones cronológicas escritas entre 1936 y 2005, no es muy interesante continuar en esta línea. En el caso de hacerse, se deben emprender investigaciones muy novedosas y aportar datos que cuestionen sustancialmente los cánones establecidos. Otra línea posible es la de trabajar con los datos que las narraciones cronológicas aportan e intentar, a partir de ellos, la construcción de nuevas narraciones e interpretaciones.

## 2. La narración como método y campo de experimentación

El trabajo que aquí se propone consiste en un sencillo experimento narrativo que muchos otros historiadores han realizado ya en otras ocasiones y que creemos puede aportar un poco de luz al conocimiento histórico del diseño.

En primer lugar, expresamos el convencimiento de que la narración es el principal instrumento que el historiador tiene a mano en su tarea de representar el pasado. El experimento narrativo de este trabajo de investigación parte también de la idea de que, en historia, forma y contenido no son independientes. Esta es la teoría del filósofo de la historia Hayden White, quien argumenta que es imposible distinguir entre un relato histórico y un relato de ficción, sobre todo si se pretende que los primeros hacen referencia a hechos reales mientras que los segundos hacen referencia a hechos ficticios.

En su polémico libro *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX* (1973), White emprendió un análisis formalista de los textos de los grandes historiadores del siglo XIX –Ranke, Michelet, Tocqueville, Burkhard– subrayando su carácter de sistemas cerrados que contenían modelos de representación histórica cuyo valor no dependía de las teorías aplicadas, ni de los datos empleados, ni de la realidad extratextual en la que se fundamentaban. Su valor dependería más bien de la consistencia, la coherencia y la fuerza esclarecedora de sus visiones del campo histórico.<sup>75</sup> White afirmaba que los grandes historiadores que él había estudiado desplegaron un talento para la narración histórica tal que hacía de su obra un sistema de pensamiento cerrado e imposible de comparar con sus competidores. La propuesta de White era muy polémica porque contemplaba el texto histórico como un texto literario y no se extendía sobre la relación que éste pudiera tener con la realidad externa. White no se preguntaba si los hechos narrados en un relato histórico eran verídicos sino qué sentido les daba su autor cuando los integraba a un discurso.

Naturalmente el análisis formalista de White fue muy criticado en su día por historiadores que le acusaban ver la historia únicamente como una rama de la retórica, la cual no incluye técnicas para la investigación de la verdad, algo a los que todos los historiadores aspiran. La retórica ya había sido empleada por los clásicos de la antigüedad para seducir y convencer. Eso significaba que los hechos se supeditaban a la forma lo cual cuestionaba la integridad moral del discurso histórico. Sin embargo, tenemos que agradecer a White que nos revelara la naturaleza lingüística del pensamiento acerca del pasado y que nos hiciera ver algunas de las figuras retóricas que se encuentran en la prosa de los historiadores.

En su libro *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (1987), White proponía otros ejemplos de su teoría. Mediante el examen de tres formas de relato histórico –los anales, las crónicas y las narraciones históricas–, llegaba a la conclusión de que la forma narrativa

<sup>75</sup> SERNA, Justo; PONS, Analet: “La retórica de Hayden White” en *La historia cultural. Autores, obras lugares*, Ediciones Akal, Madrid, 2013, págs. 190-194.

es la más madura y la única que permite extraer lecciones morales. Según White, los primeros, los anales medievales, son listas de acontecimientos históricos ordenados verticalmente que el redactor ha sido incapaz de transformar en un proceso lineal/horizontal es decir, en una trama:

“En otras palabras, es probable que nos desconcierte su aparente fracaso en percibir que los acontecimientos históricos se disponen para la mirada perceptiva como historias que esperan ser narradas. [...] Hay muchos cabos sueltos –no hay una trama en perspectiva– y esto resulta frustrante, sino desconcertante, tanto para la expectativa narrativa del lector actual como para su deseo de una información específica.”<sup>76</sup>

La segunda forma de relato, la crónica, es considerada por los historiógrafos como una forma “superior” de conceptualización histórica en relación a los anales. Es superior porque es más global, presenta una mayor coherencia narrativa, organiza los materiales por temas y ámbitos y gira alrededor de un tema central –la vida de un individuo, una ciudad o una región, una guerra, una cruzada o una institución como una monarquía, un obispado o un monasterio. Según White:

“El vínculo de la crónica con los anales se percibe en la perseverancia de la cronología como principio organizador del discurso y esto es lo que hace de la crónica algo menos que una “historia” plenamente desarrollada. Además la crónica, como los anales pero al contrario de la historia, no concluye sino que simplemente termina; típicamente carece de cierre, de ese sumario del “significado” de la cadena de acontecimientos que esperamos de un relato bien construido. La crónica promete normalmente un cierre pero no lo proporciona –siendo ésta una de las razones por las que los editores decimonónicos de las crónicas medievales les negaron la condición de “verdaderas” historias.”<sup>77</sup>

Para White, a diferencia de la crónica, la narración histórica o discurso narrativizante nos revela un mundo supuestamente “finito”, acabado, conclusivo, pero aún no disuelto, no desintegrado. En la medida en que los relatos históricos presentan una trama, pueden completarse y pueden recibir un cierre narrativo dando a la realidad el aroma de lo ideal.<sup>78</sup> A medida que la forma de crónica es desplazada por la historia narrativa desaparecen algunos rasgos de la crónica como la invocación de la autoridad de un tutor o de un patrón. White concluye:

“Cuando se carece de sensibilidad moral, como parece suceder en la presentación analista de la realidad, o sólo está potencialmente presente esta sensibilidad, como parece suceder en la crónica, parece faltar no solo el significado sino también los medios para seguir estos cambios de significado, es decir la narratividad. Donde en una descripción de la realidad está presente la narrativa podemos estar seguros que también está presente la moralidad o el discurso moralizante.”<sup>79</sup>

Invocar la moral puede parecer hoy en día una actitud cursi y anticuada. Sin embargo, lo contrario puede implicar caer en la vacuidad. John Lewis Gaddis coincide con White cuando dice que:

“Es inevitable pensar la historia en términos morales. Creo que ni siquiera habría que intentarlo. Esto se debe a que, a diferencia de todos los otros, somos animales morales.[...] Tratar de exonerar la conducta humana de todo sentido moral es negar lo que la distingue. Sería como escribir la historia de bancos de peces, bandadas de aves o rebaños de ciervos, no de seres humanos.”<sup>80</sup>

<sup>76</sup> WHITE, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Ediciones Paidós, Barcelona/Buenos Aires/México, 1987, págs. 23-24.

<sup>77</sup> WHITE, Hayden: *Op. Cit.*, pág. 31.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pág. 35.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pág. 38.

<sup>80</sup> GADDIS, John Lewis: *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2004, pág. 160.

No hacemos historia porque sí. La hacemos porque queremos esclarecer cual era la conducta de los seres humanos en el pasado, tanto si trataban con territorios, dinero, arte, alimentos u objetos de la vida cotidiana. Vista la importancia que los historiadores postmodernos han dado a la forma del texto histórico vayamos ahora a explorar la diferencia entre el relato histórico y el relato de ficción y a reflexionar sobre las posibilidades de la narración como método.

En el capítulo “Estructura y proceso”, de su libro *El paisaje de la historia* (2004) John L. Gaddis compara los métodos de la ciencia con los de la historia y afirma que los historiadores tienen en la cabeza una especie de laboratorio con el que reconstruyen el pasado a partir de estructuras supervivientes.<sup>81</sup> Los historiadores construyen tramas a partir de datos y suelen combinar la lógica con la imaginación. Ahora bien, a diferencia de los novelistas y creadores de ficción, los historiadores, como los científicos, deben limitar y disciplinar su imaginación a las fuentes de que disponen. No pueden inventarlas y eso es lo que les diferencia de los novelistas y de otros creadores que trabajan con la de representación de la realidad.

Visto que no podemos inventar, la pregunta que nos hacemos es si la narración es un método. Según Gaddis lo es porque los historiadores, como los científicos, progresan avanzando y retrocediendo. Por ejemplo: los historiadores se interesan por un problema acerca del cual empiezan a leer y a investigar. Sin embargo en la mayoría de los casos sus lecturas les llevan a redefinir el problema y a cambiar la dirección de sus investigaciones. Esto a su vez remodela el problema de modo que vuelven a remodelar sus lecturas e investigaciones y así sucesivamente hasta que sus rompecabezas encajan. Esta fue la sencilla explicación de la metodología histórica que el historiador canadiense William H. McNeill proporcionó a un grupo de economistas, sociólogos y politólogos que, decepcionados, le respondieron que eso no era un método porque no era sobrio, no distinguía entre variables independientes y variables dependientes y confundía irremediablemente inducción y deducción. Sin embargo un físico que había entre el público admitió que ¡era realmente eso lo que hacían! Es decir, afirmaba que la confirmación de un modelo teórico mediante la experimentación no es un mero proceso mecánico sino que depende del juicio de los expertos.<sup>82</sup>

Volviendo la cuestión de la narración, Gaddis afirma que mediante el relato los historiadores hacen *simulaciones* de lo que sucedió en otros tiempos. Sus relatos son reconstrucciones, montadas en laboratorios mentales virtuales, de los procesos que ha producido cualquier estructura que intenten explicar. Estas reconstrucciones varían en su finalidad, pero no en los métodos pues los historiadores siempre se preguntan ¿cómo pudo ocurrir esto? Luego intentan responder a la pregunta de tal modo que la representación y la realidad se ajusten lo mejor posible. De todos modos Gaddis prosigue explicando que para ser rigurosos los historiadores deben recurrir a ciertos procedimientos adicionales como: 1) ser sobrios en las consecuencias pero no en las causas; 2) subordinar la generalización a la narración; 3) distinguir entre la lógica intemporal y la lógica ligada al tiempo; 4) integrar la inducción en la deducción.<sup>83</sup>

Naturalmente en la investigación que aquí presentamos no pretendemos emular a los historiadores del siglo XIX que White estudió. Pero si, según él, la historia es forma y contenido, entonces –siguiendo sus teorías y las de Gaddis– lo que pretendemos hacer es profundizar sobre la forma y utilizar el relato como método de exploración.

---

<sup>81</sup> GADDIS, John Lewis: *Op. Cit.*

<sup>82</sup> *Ibíd.*, pág. 75.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, págs. 141-145.

En este trabajo no se experimenta con la historia narrativa cronológica del siglo XX porque, vista la cantidad de autores que la han utilizado, lo único que puede hacerse con ella es añadir más datos a un tipo de relato prácticamente agotado, cuyo esquema varía poco. Así pues, viendo que existe una sobreabundancia de textos cronológicos, se ha optado deliberadamente por romper el esquema general cronológico, decantándose por abordar una estructuración general del texto de tipo temático considerando, a su vez y según el caso, que cada relato puede adoptar una estructura cronológica o temática. Al experimentar con la historia narrativa de carácter temático es posible formular preguntas más concretas y buscar sus respuestas.

Como se verá en los próximos capítulos, este trabajo no es el resultado de una investigación empírica elaborada a partir de fuentes primarias halladas en archivos sino que consiste en un proceso de interpretación y narración realizado a partir de fuentes secundarias. Es decir, se manejan los datos averiguados por otros historiadores y se revisa su organización e interpretación. Así pues, no se ha realizado primero un trabajo de campo y luego una redacción, como sucede con la mayoría de investigaciones históricas, sino que la misma redacción se ha convertido en el trabajo de campo. En cada capítulo, la construcción de la trama ha constituido la auténtica investigación y, la elaboración pormenorizada de los índices, una manera de estructurar y ordenar los datos que a primera vista se presentaban en forma de rompecabezas.

### **2.1. Organización de la narración**

Este trabajo se estructura por temas y se orienta hacia la exploración de cuatro fenómenos relacionados con el diseño de producto: la profesión, la enseñanza, los estilos y los ideales. Es decir, trata de cuatro grandes vectores de fuerza y ello implica estructurar un tipo de relato que permita profundizar en los datos de cada uno de ellos y ponerlos en relación.

Hasta ahora la historia del diseño de producto cronológica o diacrónica ha pretendido mostrar su evolución general a través del tiempo. Aunque apunta a cuestiones muy interesantes como las construcciones ideológicas, los estilos, los progresos de la técnica, el papel del mercado y el consumo, la evolución de la profesión o la organización de la enseñanza, tiene el inconveniente de no profundizar en ninguno de ellos.

El análisis diacrónico es el que se organiza de acuerdo con el tiempo y narra la evolución de una manera cronológica. En cambio, el análisis sincrónico es el que habla de espacio y es sistemáticamente descriptivo. Ambos conceptos fueron introducidos por Ferdinand de Saussure en su famoso *Curso de lingüística general* (1916).<sup>84</sup> Según este autor, se trata de dos perspectivas diferentes: en la diacrónica, cada elemento es sustituido por el siguiente en el espacio y el tiempo; en la sincrónica, encontramos la relación entre elementos simultáneos. La narración diacrónica aborda la evolución mientras que la narración sincrónica trata del sistema o la estructura. Ambas se complementan pues sin sincronía no hay estructura ni análisis sistémico, y sin diacronía, no hay evolución. Otra diferencia entre diacronía y sincronía consiste en la manera de tratar el tiempo. En la diacronía los materiales históricos –personajes, acontecimientos, objetos, etc.– se organizan de acuerdo con su aparición en el tiempo. En la sincronía los materiales de un momento dado se ponen en relación entre sí.

Sin embargo este trabajo no consiste en una colección de relatos sincrónicos sino en una cosa más sencilla, la confección de relatos temáticos. En el relato temático, los materiales históricos se clasifican por temas y luego se ponen en relación entre sí. La identificación de problemas en un relato temático es muy clara puesto que el mismo tema “es” el problema.

---

<sup>84</sup> DE SAUSSURE, Ferdinand: *Cours de linguistique générale*. Payot, Lausanne, 1916.

La narración temática permite un buen nivel de análisis y facilita la investigación. Se trata simplemente de profundizar en aspectos de la historia del diseño que siempre quedan apuntados pero en los no se llega a profundizar demasiado.

Así pues, lo que propone este trabajo es “cortar” el bloque del tiempo histórico en sentido horizontal. Una buena parte de los textos sobre diseño en la pasada centuria cortan el tiempo en sentido vertical y sitúan los acontecimientos de modo consecutivo con el objetivo de identificar épocas y mostrar una evolución. El corte horizontal que hemos adoptado nos permite identificar cuatro problemas y examinarlos en profundidad. De todos modos, también se indaga la evolución de cada uno de ellos en el tiempo, por lo que una vez dentro de cada tema, la estructura puede ser cronológica o temática.

La construcción de relatos históricos temáticos no es ninguna novedad, suelen aparecer cuando la cronología de un fenómeno está ya bastante estudiada. Algunos han sido cruciales en mi labor docente porque me han permitido sobrevolar el mar de datos consecutivos de la estructura cronológica para entrar a fondo en cuestiones históricas de mayor calado.

A modo de ejemplo, mencionaré el libro *Ephemeral Vistas* de Paul Greenhalg, que cayó en mis manos cuando buscaba desesperadamente un relato sobre las exposiciones universales del siglo XIX que fuera más allá de la mera descripción u ordenación cronológica de las mismas. El trabajo de Greenhalgh está organizado en capítulos que hablan de los orígenes y las intenciones que impulsaban aquellos megalómanos eventos, tales como la paz, la educación de las masas, el comercio y el progreso, o de las variables que incidían en su éxito, tales como la política, la audiencia, la arquitectura y el diseño. La lectura de *Ephemeral Vistas* complementaba muy bien los relatos cronológicos que tenía en mis manos y permitía hacerse una idea mucho más profunda del fenómeno.<sup>85</sup>

Por otra parte, el libro *Bauhaus* coordinado por Jeannine Fiedler y Peter Feierabend constituye una original aportación a la historia de esta escuela ya que organiza la información en cuatro grandes temas: “Temas: Fundamentos y repercusiones”; “Obra: Perfiles”; “Teoría”; y “Documentación.” Éstos, a su vez, se subdividen en múltiples pequeños capítulos monográficos, redactados por especialistas.<sup>86</sup> Se trata de una obra que complementa muy bien el documentado libro *Bauhaus 1919-1933* de la antigua conservadora del archivo Bauhaus, Magdalena Droste, que construye un relato cronológico. Combinando la lectura de ambos libros, el lector puede hacerse una idea bastante aproximada de lo que fue aquella escuela de diseño.<sup>87</sup>

## 2.2. Cuestiones de enfoque

Los datos aportados por otros historiadores son la primera materia de esta investigación y hay que reconocer que su análisis e interpretación no está muy lejos de ciertos trabajos realizados por historiadores del arte. Así por ejemplo, el libro de Peter Collins *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)* ha servido de inspiración para estudiar los ideales del diseño que constituye el cuarto relato de este trabajo.<sup>88</sup> El estudio de la profesión, que constituye el primer relato, tiene sus antecedentes en los trabajos de investiga-

<sup>85</sup> GREENHALGH, Paul: *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World Fairs*, Manchester University Press, Manchester, 1988.

<sup>86</sup> FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter (Eds.): *Bauhaus*, Könemann, Colonia, 1999.

<sup>87</sup> DROSTE, Magdalena: *Bauhaus*, Ed. Taschen, Colonia, 1990.

<sup>88</sup> COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1970 y 1998.

ción sobre las relaciones entre los artistas y sus clientes. El estudio de las escuelas, que constituye el segundo capítulo, los tiene en los estudios sobre las academias de arte. Es una obviedad decir que el estudio de los estilos, que constituye el tercer relato, no es ninguna novedad pues es una constante en la historia del arte.

Mi relación con la disciplina en la que me gradué –Historia del Arte–, no puede dejar de ser conflictiva porque a menudo se le atribuye la culpabilidad de todos los males que aquejan a la historia del diseño. Para empezar, recordaremos que en la mayoría de escuelas de diseño se encarga la asignatura de historia del diseño a historiadores del arte y no es raro que se les pida que fundan el programa de historia del diseño con el de historia del arte. Esta solución académica no ha favorecido la independencia de la historia del diseño que, vista así, puede parecer un apéndice de la historia del arte. La discusión sobre la separación de ambas disciplinas viene de lejos.

En 1977, durante el primer congreso de la Design History Society celebrado en el Newcastle and Middlesex Polytecnic, ya se debatió sobre la conveniencia de separar los cursos de historia del arte y los de historia del diseño. Pero aunque la tendencia dominante era la separación, Clive Ashwin afirmaba que ambos participan siempre de dos vectores:

“Lo que defiende es que cualquier unidad de estudio en la historia del arte o la historia del diseño tiene dos dimensiones. La primera, el inventario o crónica de las obras que podemos llamar “objeto de cognición”: éste comprende la cosa o la clase de cosas en que se fija el espectador. La segunda, las propuestas explicativas, las podemos llamar “modo de cognición”: éste consiste en la estrategia adoptada por el sujeto con el objetivo de proporcionar orden conceptual al objeto de conocimiento.”<sup>89</sup>

La historia del diseño tiene interés en ampliar considerablemente el “objeto de cognición” que, en el caso del arte académico, suele limitarse a pinturas, esculturas y edificios arquitectónicos. Pero el repertorio de objetos de cognición tiene la particularidad de que nunca es estable porque varía y se amplía en función del “modo de cognición”. En efecto, los nuevos objetos que se “descubren” no son tanto el resultado de una excavación arqueológica como de los cambios en las teorías o modos de cognición que les dan sentido. En este caso, lo que la historia del diseño aporta es un nuevo “modo de cognición” que da sentido a una serie de objetos o artefactos de la era industrial que no tienen cabida en la historia del arte más convencional. Sin embargo, parece ser que la historia del diseño no logra librarse de ella. En el interesante libro de Kjetil Fallan sobre historiografía del diseño *Design History. Understanding, theory and method*, se acusa a la historia del arte de ejercer una pésima influencia sobre la historia del diseño.<sup>90</sup> Según este historiador noruego, los defectos que la historia del diseño ha heredado de la historia del arte son los siguientes:

- La excesiva atención a las cuestiones formales, lo cual esconde otros aspectos del diseño.
- El enfoque heroico, el culto a la personalidad del artista. Sólo existen obras de autores y empresas conocidas. Se trata de una historia elitista y mitómana que ignora la historia del consumo. Se trata de un enfoque que también contamina las instituciones pues se estudian las “grandes escuelas”, los museos y centros que promueven el “buen diseño” como estilo, etc.

<sup>89</sup> ASHWIN, Clive: “Art & Design History: the parting of the ways?” en *Design History: Fad or Function?* Design Council, Londres, 1978, págs. 98-102.

<sup>90</sup> Ver FALLAN, Kjetil: “The Heritage From Art History” en *Design History. Understanding, Theory and Method*, Berg, Oxford-Nueva York, 2010, págs. 4-15.

- La limitación a un repertorio de objetos muy restringido. Los historiadores del arte sólo se preocupan de objetos de gran valor estético.
- Por lo tanto, la historia del arte y el diseño tienen su punto de encuentro en la investigación de los objetos de culto y de “alto diseño” que ignora otras formas de diseño menos elitistas y más populares.

Cierto es que la historia del arte convencional es académica y romántica y que persiste teñidamente en los clichés mencionados. Pero no es menos cierto que dentro de la propia historia del arte se da, desde hace muchos años, un vivo debate sobre la superación de los mismos. El enfoque idealista, machista y heroico de la historia de arte ha sido atacado desde el marxismo, el feminismo, el postcolonialismo, la semiótica y el psicoanálisis y ha dado lugar a lo que se ha llamado “nueva historia del arte” y que tuvo en la revista *Block* –publicada entre 1979 y 1989– a uno de sus más eminentes portavoces.<sup>91</sup> Como es de suponer *Block* publicó también algunos artículos sobre historia del diseño que fueron redactados por Fran Hannah, Tim Putman John Heskett y Tony Fry entre otros. Ahora bien, según Fallan, la renovación que proponía *Block* no tuvo demasiado impacto en la historia del diseño porque no cuestionaba la idea de arte. Para Fallan, el diseño, sencillamente, no es arte y los enfoques más originales en la historia del diseño provienen de la antropología, la sociología, la historia de la tecnología y la historia económica.

Creo que la obsesión de Fallan por desvincularse de la historia del arte no le lleva a profundizar en el concepto de arte ni en sus metodologías más recientes. Sin embargo, ya hace bastantes años que la historia del arte se ha abierto a nuevos enfoques. Ahora ésta ha ampliado su “objeto de cognición” pues no solamente contempla obras raras y valiosas sino también el cine, la fotografía, el video, los comics y muchas otras obras surgidas de la “época de la reproductibilidad técnica” según las conocidas palabras de Walter Benjamín. Además el “objeto de cognición” de la historia del arte no está prefijado sino que es evolutivo y cambiante y no hace falta extenderse aquí en la teoría institucional del arte. Ésta defiende que la consideración artística de los objetos es, en definitiva, una construcción social. El arte no es una categoría inmutable sino que cada sociedad decide en cada época que es arte y que no. De acuerdo con esta teoría, los límites entre arte y diseño pueden llegar a ser actualmente muy borrosos.<sup>92</sup> De todos modos ahora ya no nos interesa demasiado el problema de la clasificación de las artes que tan acaloradamente se discutía en las academias.

Más interesante es, a mi entender, el hecho de que la historia del arte se ha abierto seriamente a los estudios sociales, los cuales investigan el proceso de circulación de las obras así como su repercusión social. Lo que aporta la historia social del arte es el interés por el proceso de producción, distribución y recepción de las obras. Pero hay que distinguir entre historia social del arte y sociología del arte.

En su *Sociología de l'art*, Vicenç Furió definía a la historia social del arte como aquella que pone un énfasis especial en el estudio de las condiciones sociales y las circunstancias materiales de un momento histórico –la economía, la política, la cultura, etc.– que influyen en la producción de las obras de arte.<sup>93</sup> En la medida que intenta reconstruir adecuadamente el

<sup>91</sup> BIRD, John, et al. (Ed.): *The Block Reader in Visual Culture*, Routledge, Londres, 1996.

<sup>92</sup> Ver este debate en CAMPI, Isabel: “Sobre la consideración artística del diseño: un análisis sociológico” en CALVERA, Anna (Ed.): *Arte¿?Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, págs. 139-160.

<sup>93</sup> Ver FURIÓ, Vicenç: *Sociología de l'art*, Publicacions Universitat de Barcelona y Barcanova, Barcelona, 1995, págs. 14 y 15.

pasado, cualquier historia del arte acreditada debería ser social. En cambio la sociología del arte no estudia las obras, ni su evolución estilística, ni los factores económicos, políticos, sociales y culturales de un momento histórico sino que a partir del conocimiento de las obras y su contexto pretende descubrir las relaciones y conexiones de ambos para poner de relieve como se influyen mutuamente. Como ejemplo Furió cita la investigación de Erwin Panowsky sobre la relación del pensamiento escolástico con la arquitectura gótica; el estudio de Michael Banxandall sobre la relación entre pintura y vida cotidiana en el siglo XV en Italia o el trabajo de Svetlana Alpers sobre la relación de la pintura holandesa del siglo XVII con la cultura visual y la cartografía de los Países Bajos.

Así pues la ampliación del “objeto de cognición” de la historia del arte a obras completamente reproducibles, por un lado, y su apertura a los estudios sociales, por otro, hacen que algunos de los métodos más avanzados de la historia del arte no sean nada desdeñables para el diseño.

### 3. Cuestiones epistemológicas: ismos y epistemes

El trabajo presentado se plantea investigar cuatro grandes temas del diseño en el siglo XX para alcanzar una mejor comprensión de los mismos. En su nuevo libro sobre historiografía, teoría, metodología y epistemología del diseño, Kjetil Fallan insiste mucho en la necesidad de que cualquier trabajo sobre historia del diseño debata y profundice la terminología que maneja.<sup>94</sup> Por lo demás, este autor ha hecho desde la epistemología una serie de reflexiones muy útiles para la historia del diseño y para cualquier disciplina que estudie la evolución de fenómenos culturales, técnicos o sociales.

Aunque a menudo la historia del diseño parte del estudio empírico de objetos, en nuestro caso trataremos de acercarla más a la historia de las ideas. A lo largo del trabajo que se presenta se describen, clasifican y mencionan muchos “ismos” tales como: Funcionalismo, Neoplasticismo, Constructivismo, Futurismo, Minimalismo, Organicismo, Blobismo, etc. El propósito de este apartado es, siguiendo las enseñanzas de Fallan, dilucidar la naturaleza de los ismos, compararlos con los epistemes y paradigmas, para luego aplicarlos a la historia del diseño del siglo XX.

El ismo es, básicamente, una herramienta de clasificación. Se utiliza en la historia de la literatura, el arte, la filosofía, la ciencia, la sociología o la política y también puede utilizarse, como se hace ampliamente en este trabajo, en la historia del diseño. Según Fallan, debe clarificarse la relación entre ismos como doctrinas de la ideología estética, por un lado, e ismos como percepciones del mundo o estructuras de la sociedad, por el otro. “Un ismo puede ser comprendido como un modo cultural definido por negociaciones entre la ideología del diseño y la práctica del diseño.”<sup>95</sup> En términos más asequibles, un ismo puede también definirse como la adhesión a una doctrina. Ismos y epistemes definen dos tipos de cambio que tienen lugar en diferentes niveles y contextos. Según Fallan, los ismos son movimientos estéticos o ideológicos que cambian con relativa frecuencia y que se suceden unos a otros, siendo el siguiente claramente revolucionario y distinto del anterior. En cambio los epistemes se refieren a las socioestructuras profundas y fundamentales así como a las más duraderas percepciones y modos de pensamiento y comprensión.

Los ismos son cambiantes. Se dice que se suceden unos a otros pero la realidad demuestra que pueden –y de hecho lo hacen– superponerse. Los ismos y los epistemes estudian los cambios,

<sup>94</sup> FALLAN, Kjetil: *Op. Cit.*

<sup>95</sup> FALLAN, Kjetil: *Op. Cit.*, pág 108.

pero mientras que los primeros duran poco tiempo, los segundos revelan profundas transformaciones en las socioestructuras, se refieren a percepciones duraderas y a modos de pensamiento. Digamos que un ismo es comprensible y factible cuando se examina en el contexto de su tiempo, a través de las convenciones, reglas establecidas y debates dominantes.

En cambio, el episteme cambia lentamente y es lo que limita o permite decir, pensar, comprender y hacer en cada momento determinado. Cada ismo está implícito en el episteme dominante y depende de él. Fallan considera, que el *Modernism* es el gran episteme del siglo XX y que sus estilos derivados, o sea muchos de los que se investigan en este trabajo –Expresionismo, Neoplasticismo, Constructivismo, Futurismo, Funcionalismo, Organicismo, High-tech, Blobismo etc.– son sus ismos derivados.

Aunque los ismos pueden verse como teorías del arte o del diseño, según Fallan, los ismos no son exactamente teorías sino ideologías. Una teoría científica es un conjunto de términos, métodos y sistemas explicativos basados en la lógica o en la experimentación empírica elaborados para estructurar o explicar un fenómeno dado. En este sentido, además de ser muy diferentes entre sí, no está claro que los ismos proporcionen visiones holísticas, tengan alcances objetivos y enfoques racionales. Los ismos son creencias y argumentos –más o menos consistentes–, acerca de lo que es correcto, importante y obligado decir o hacer en un momento dado y en el marco de un episteme. Los ismos suelen ser dogmáticos, sectarios y programáticos por naturaleza y, por lo tanto, están muy lejos de la objetividad de las teorías científicas. Mientras que las teorías pretenden mostrarnos cómo son las cosas, los ismos propagan el evangelio de cómo deberían ser las cosas.<sup>96</sup> Los ismos son normativos y tienden a dictar como deberían ser las obras de arte, de arquitectura y de diseño. A menudo se basan en una recopilación de textos científicos o pseudo-científicos, filosóficos o pseudo-filosóficos que se presentan como hechos irrefutables. Los diseñadores y los arquitectos profesionales a menudo redactan elaboradas justificaciones para dar sentido a sus obras. Las recopilaciones de textos referentes a los ismos cada vez son más habituales y sirven para que los historiadores puedan conocer de primera mano su componente ideológica.<sup>97</sup>

En virtud de su naturaleza normativa, los ismos son muy pragmáticos o instrumentales y elaboran métodos para alcanzar el estado deseado. Esto da a los ismos un carácter dual, pues pueden ser considerados como ideología o como estilo. Según Fallan, o bien un ismo es “una serie de propiedades comunes a un conjunto de edificios o artefactos –esto es un estilo o una práctica del diseño– o bien puede ser considerado como una superestructura ideológica que, a su tiempo, evoca edificios o artefactos más o menos correspondientes a una ideología.”<sup>98</sup> Esta dualidad nos remite a la dualidad misma de la cultura que puede ser vista como un sistema de símbolos o como una práctica. Fallan prosigue diciendo que:

“La cultura del diseño –experimentada y articulada a través de los ismos– puede ser considerada como una dialéctica entre ideología y práctica. En otras palabras, la cultura del diseño puede entenderse como una coproducción entre ideología y práctica.”<sup>99</sup>

<sup>96</sup> *Ibid.*, pág. 116.

<sup>97</sup> Para este trabajo han sido de mucha utilidad: HEREU, Pere; MONTANER, Josep Ma.; OLIVERAS, Jordi: *Textos de arquitectura de la modernidad*, Ed. Nerea, Madrid, 1994; DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza editorial Madrid, 2000 [1ª edición: Giangiaco Feltrinelli Editore, Milan, 1966]; BENTON, Tim y Charlotte (Eds.): *Form and Function. A Source book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, Open University, Londres, 1975; GORMAN, Carma (Ed.): *The Industrial Design Reader*, Allworth Press, Nueva York, 2003.

<sup>98</sup> FALLAN. Kjetil: *Op. Cit.*, pág. 117.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pág. 117.

Fallan defiende que, para poder existir como estilo, un ismo necesita una ideología. En nuestra opinión, se trata de una idea muy sugestiva pero hay que reconocer que en algunos casos es difícil de llevar a la práctica. No todos los estilos son ismos que poseen una construcción teórica. Por ejemplo, el Art Déco es hoy en día un estilo muy investigado y bien definido pero carente de una ideología. Puede decirse que fue un ismo especial. Precisamente, lo que sorprende es la gran concreción formal de este ismo unido a la inexistencia de manifiestos y textos programáticos. Por el contrario, y aunque sólo pretendía ser una escuela y rechazaba la idea de estilo, la Bauhaus puede definirse prácticamente como un ismo, pues generó un abundante corpus ideológico y sus producciones son fácilmente identificables. Quizás el tremendo atractivo de esta escuela estriba en su condición de ismo mártir.

Pero, ¿cómo aparece un ismo? Hoy en día, el considerar que el arte se crea en el estudio del artista y los ismos, en las galerías y museos es una idea extendida. Esta afirmación puede ser parcialmente útil para la historia del diseño. Digamos primero que, a diferencia del artista, el diseñador no es un creador que trabaja en su estudio con el grado de autonomía del artista<sup>100</sup> y, en segundo lugar, que el diseño se disemina mucho más a través del mercado que de las galerías. No obstante, sí podemos considerar que la construcción de un ismo es un mecanismo sociocultural y que, en lugar de galerías, tenemos lo que Bourdieu llamaría el “campo” del diseño.<sup>101</sup> Éste se compone de diversos agentes: museos, centros de promoción, revistas, escuelas, periodistas, académicos, empresarios, almacenes, comercios, etc. Un ismo se construye cuando un grupo de agentes y creadores de opinión se pone de acuerdo en atribuir un conjunto de propiedades y cualidades a un grupo, escuela o generación.

Fallan insiste mucho en que los ismos son entes muy dinámicos. La fase inicial de los ismos es la de la lucha pero, como están tan ligados al espíritu de su tiempo, tarde o temprano quedan obsoletos pudiendo pasar a la historia o al olvido. A la larga, el ismo más revolucionario pierde sus habilidades más provocadoras y se convierte en una tradición. A menudo los ismos de vanguardia se vuelven conservadores y desarrollan una estirpe “clerical” y reaccionaria que tiende a condenar cualquier desarrollo del ismo que trascienda sus intenciones iniciales. Ese sería el caso de los partidarios del diseño funcionalista que, casi cien años después de su formulación, siguen rechazando cualquier artefacto que no responda a la idea de que la belleza es una consecuencia de la función, impidiendo con ello la aplicación de cualquier ornamento. Como se verá en el relato sobre los estilos, el Minimalismo puede considerarse como el último epígono del Movimiento Moderno en el sentido que se adhiere dogmáticamente a su credo antiornamental.

Lamentablemente, una vez que un ismo ha sido fijado, homogeneizado y generalizado, se convierte en lo que Bruno Latour define como una caja negra,<sup>102</sup> una impenetrable unidad que contiene y esconde una gama de contradicciones y controversias susceptibles de reabrirse e investigarse. Según Fallan, la caja negra de los ismos tiende a convertir las ideologías en mitos.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Según la teoría institucional del arte tampoco el artista trabaja de modo autónomo, pues se encuentra presionado por el mercado, los creadores de opinión, los medios técnicos a su alcance, la situación política, etc.

<sup>101</sup> Sobre las teorías del campo artístico ver: BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1997; *Cuestiones de sociología, Ismo*, Madrid, 2000. En el campo del diseño, en lugar de campo podemos hablar de “sistema diseño” y también de “clúster”, utilizando una terminología económica.

<sup>102</sup> Aquí Fallan cita a Bruno LATOUR: *Science in Action*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1987.

<sup>103</sup> FALLAN, Kjetil: *Op. Cit.*, pág. 127.

Los ismos a veces parecen religiones pues poseen sus escrituras, congregaciones, misioneros, lugares de peregrinaje, cruzadas y todo lo demás. Los textos fundacionales de un ismo suelen ser manifiestos, declaraciones, artículos de revistas y periódicos o catálogos de exposiciones y tienen un fuerte carácter programático. En la fase inicial de un ismo, los textos son importantes y los diseñadores y arquitectos deben levantar su pluma para expresar sus creencias proporcionando así un valioso material a los historiadores.

En el apartado que dedico al diseño sostenible o *Green Design*, dentro del relato sobre los ideales del diseño, se reflexiona sobre el carácter, a veces pseudoreligioso, de lo que podríamos llamar ecologismo. Además de una abundante bibliografía específica, los textos fundacionales del ecologismo son, casi siempre, los programas o conclusiones de las cumbres mundiales sobre medioambiente. Esta aproximación al diseño tiene sus cruzados en forma de ideólogos, asociaciones, pensadores y lugares de turismo ecológico. De todos modos, el diseño sostenible se encuentra en el camino de definir uno o varios estilos pues su base ideológica se encuentra ya muy madura. Incluso debemos preguntarnos si, dada su larga duración, el *Green Design* es realmente un ismo, o va a convertirse en un episteme del siglo XXI, tal como se apunta al final del capítulo.

#### 4. Modernización, modernidad y modernismo

Cualquier trabajo sobre el diseño del siglo XX está destinado a manejar constantemente los términos de modernización, modernidad, modernismo, postmodernidad, postmodernismo, etc. Aquí expondremos las definiciones de cada uno y las novedades que algunos presentan.

Definiremos Modernización como un conjunto de procesos que experimentó la sociedad occidental desencadenados por una serie de cambios de índole diversa que dieron lugar a lo que se suele definir como “el nacimiento del mundo moderno”. Algunos son de carácter ideológico, como la difusión del racionalismo, el liberalismo, la secularización, el individualismo o el culto al progreso; otros son de carácter económico, como el desarrollo del capitalismo y la industrialización; muchos son de carácter social, como la intensificación de la movilidad, el crecimiento de las ciudades y la aparición de la clase media y del proletariado industrial. Aquí hay que añadir una serie de revoluciones tecnológicas de amplio alcance como la mecanización de la producción, la revolución del transporte y las comunicaciones, o el cambio en el modelo energético, que pasó de la madera al carbón y luego al petróleo y la electricidad. Uno de los derivados más significativos de la revolución tecnológica fue la aparición de gobiernos tecnocráticos y de la tecnocracia en general.

Aunque normalmente se sitúa el inicio de los procesos de modernización en la Europa del siglo XVI, a nadie se le escapa que pueden experimentarse en cualquier época y lugar. América del Norte los experimentó muy intensamente desde el siglo XVIII y todavía se experimentan en muchos países. Este sería el caso de China, que en muy pocas décadas ha dado el salto de una sociedad rural y una economía agraria a una sociedad urbana y altamente industrializada que se está situando, además, a la cabeza de las telecomunicaciones. De todos modos, los procesos de modernización no siempre se perciben como algo positivo. Aquí sería imposible citar a todos los intelectuales, artistas, escritores, políticos y sacerdotes que, desde hace siglo y medio, dan una visión pesimista de ellos señalando que conducen a la pérdida de la estabilidad económica, de la cohesión social y de los valores espirituales y morales. Es decir, existe un consenso considerable sobre la naturaleza desorientadora y desestabilizadora de los procesos de modernización.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> HARVEY, David: *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del Cambio cultural*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2012 [1ª edición: Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1990].

En cualquier caso, los procesos de modernización en Europa dieron lugar a la Modernidad. Un concepto escurridizo que diversos filósofos y sociólogos han intentado aprehender con cierto rigor. Por motivos de extensión no citaremos las definiciones de Theodor Adorno, Zygmund Bauman, Antony Giddens, Fredric Jameson, Max Weber y Stephen Kerr que Robert Griffin examina meticulosamente pero sí intentaremos hacer una síntesis de ellas.<sup>105</sup>

A diferencia de la posible universalidad de los procesos de modernización, la Modernidad aparece como un fenómeno típicamente occidental que se desprende de los efectos de dicho proceso en cuanto fuerzas sociales tanto objetivas como subjetivas. Aunque no existe un acuerdo generalizado sobre su cronología, coincidimos bastante con Jürgen Habermas, quien sitúa sus inicios en el siglo XVIII. De acuerdo con este filósofo alemán, la Modernidad sería el proyecto intelectual formulado por los filósofos de la Ilustración para desarrollar la ciencia objetiva, la moral y la ley universales así como un arte autónomo.<sup>106</sup> Mediante la acumulación del conocimiento generado por muchos individuos libres y creativos se aspiraba a dominar las leyes de la naturaleza lo cual permitía vislumbrar el final de las escaseces y el control de las catástrofes naturales. El desarrollo del pensamiento racional era, además, la promesa de la liberación de los mitos, las supersticiones y la religión, del poder arbitrario y del lado oscuro de la naturaleza humana. El proyecto ilustrado era un movimiento secular que intentaba desmitificar y desacralizar el conocimiento y la organización social con el fin de liberar a los seres humanos de sus cadenas. Las doctrinas de libertad, igualdad y fraternidad fueron la base de la Revolución Francesa y, más adelante el germen del socialismo.

El proyecto ilustrado serviría para revelar las cualidades universales, eternas e inmutables de toda la humanidad. La Modernidad ilustrada produjo una modificación respecto a la manera de experimentar el tiempo ya que los pensadores acogieron positivamente la idea de que lo inestable, lo efímero y lo fragmentario eran una condición necesaria para la realización del proyecto modernizante.<sup>107</sup> Los ciudadanos percibieron que el tiempo transcurre inexorablemente, que es posible avanzar mediante acciones –revolucionarias– y que tenían en sus manos la capacidad de hacer historia. Estos serían los modernistas.

Modernismo procedente del inglés *modernism* que asociado a la arquitectura y el diseño se ha vuelto omnipresente, inspirando diversos libros y exposiciones que han contribuido en gran manera a canonizarlo. Veamos ahora las acepciones que los diccionarios nos ofrecen de las palabras modernismo y *modernism*.

*Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española:

**modernismo.**

1. m. Gusto o atracción por lo moderno y novedoso, con menosprecio de lo anterior.
2. m. Movimiento literario iberoamericano y español surgido a finales del siglo XIX y caracterizado por un lenguaje poético evocador y por una temática que busca la sublimación de la realidad.
3. m. Conjunto de tendencias de la literatura y del arte del primer tercio del siglo XX que supone una renovación y un rechazo de la estética decimonónica.

<sup>105</sup> GRIFFIN, Roger: *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini*, Akal, Madrid, 2010, pàgs. 72-78.

<sup>106</sup> HABERMAS, Jürgen: “Modernity versus Postmodernity”. *New German Critique*, nº 22, 1981, págs. 3-14.

<sup>107</sup> HARVEY, David: *Op. Cit.*, pág. 28.

4. m. Movimiento artístico, principalmente arquitectónico y decorativo, surgido a finales del siglo XIX y que da lugar a una nueva estética basada en la inspiración en la naturaleza y en la incorporación, a un tiempo, de novedades industriales.
5. m. Movimiento religioso de fines del siglo XIX y comienzos del XX que pretendió poner de acuerdo la doctrina cristiana con la filosofía y la ciencia de la época moderna, y que favoreció la interpretación subjetiva, sentimental e histórica de muchos contenidos religiosos.<sup>108</sup>

Tradicionalmente en el mundo de la arquitectura y el diseño el modernismo se ha asociado a la cuarta acepción, es decir, a lo que sería el equivalente del Art Nouveau en España. Pero recientemente han aparecido nuevas acepciones.

La primera acepción del término **modernismo** en el *Diccionario de la lengua española* ya nos hablaba de la “del gusto o atracción por lo moderno con menosprecio de lo anterior” pero la tercera acepción –que fue incorporada al diccionario en octubre de 2015– nos habla del “Conjunto de tendencias de la literatura y del arte del primer tercio del siglo XX que supone una renovación y un rechazo de la estética decimonónica.” Esta definición se acerca mucho a la propuesta que nos ofrece la *Encyclopedia Britannica*:

***Modernism**, in the arts, a radical break with the past and the concurrent search for new forms of expression. Modernism fostered a period of experimentation in the arts from the late 19th to the mid-20th century, particularly in the years following World War I. In an era characterized by industrialization, rapid social change, and advances in science and the social sciences (e.g., Freudian theory), Modernists felt a growing alienation incompatible with Victorian morality, optimism, and convention. New ideas in psychology, philosophy, and political theory kindled a search for new modes of expression.*<sup>109</sup>

Tanto en español como en inglés, las definiciones de modernismo nos hablan de una actitud abierta frente a lo nuevo, de una voluntad de ser moderno de un modo radical y rupturista. Hoy en día, el *Modernism* tiene un significado muy amplio pues se identifica con determinadas formas de arquitectura, artes plásticas o diseño y también con determinada música, como la de Arnold Schoenberg, o con determinada literatura, como la de James Joyce.<sup>110</sup>

Con sus dos grandes exposiciones *Modernism* (2006) y *Postmodernism* (2011) el Victoria & Albert Museum contribuyó en gran manera a fijar el significado de Modernismo y Postmodernismo como de dos estilos pertenecientes a la arquitectura y el diseño. Bien es cierto que en su día el *Modernism* no se concebía como un estilo sino que era una amplia gama de ideas, movimientos y proyectos artísticos que se aparecían en el centro de Europa y en Nueva York y cuyas caracte-

<sup>108</sup> *Diccionario de la lengua española* de la RAE: Modernismo.

<http://dle.rae.es/?w=modernismo&m=form&o=h> [consulta: 25/10/2015].

<sup>109</sup> *Encyclopedia Britannica*: Modernism

<http://global.britannica.com/art/Modernism-art> [consulta: 25/10/2015].

<sup>110</sup> En el ámbito anglosajón el término *Modernism* es relativamente nuevo y en su época no fue casi nunca utilizado por aquellos arquitectos e intelectuales que más contribuyeron a formularlo –Walter Gropius, Siegfried Giedion, Le Corbusier o Nikolaus Pevsner– los cuales prefirieron hablar de la Nueva Arquitectura o del Movimiento Moderno. Fue a finales de los años treinta cuando el influyente crítico de arte norteamericano Clement Greenberg empezó a utilizar el término *Modernist Painting* para denominar aquel arte de vanguardia que sólo se refería a sí mismo y cuyas preocupaciones eran exclusivamente estéticas. Para Greenberg y sus seguidores el *Modernist Painting* empezó en la segunda mitad del siglo XIX con la obra de Manet, progresó a través de Cezanne hacia la definición del Cubismo de Picasso, luego llegó a Kandinsky para culminar en el arte abstracto de post-guerra. WILK, Christopher: “Introduction. What Was Modernism?” en WILK, Christopher (Ed.): *Modernism, 1914-1939. Designing a New World*, Victoria & Albert Museum Publishing, Londres, 2006, pág. 13.

rísticas principales eran: la aceptación de lo nuevo; el rechazo a la historia y la tradición; la utopía de crear un mundo nuevo; la creencia mesiánica en el poder de la tecnología industrial; el rechazo al ornamento; la adopción de la abstracción, y la creencia en la unidad de las artes. De todas formas, en los años treinta el *Modernism* se convirtió en un estilo caracterizado por la geometría rectilínea, la carencia de ornamento y el uso de materiales industriales.<sup>111</sup>

Robert Griffin es uno de los historiadores que más seriamente ha abordado la problemática definición de modernismo, hasta el punto de dedicarle la mitad de su libro *Modernismo y fascismo* que hemos mencionado a propósito de los *Pioneros* de Pevsner.<sup>112</sup> No sólo define el modernismo en el campo estético sino que, además, lo maximiza y lo lleva al campo social y político. Gracias a esto es posible vincular estrechamente los proyectos del diseño modernista a los megalómanos proyectos de transformación social del siglo XX. Siguiendo las teorías de Griffin, más adelante podremos ver el diseño no como un movimiento cultural elitista y encerrado en sí mismo sino como parte integrante de otros movimientos de alcance mucho más amplio que él califica de “modernistas” como fueron, por ejemplo, la revolución bolchevique, la República de Weimar la Viena postimperial, la República Española y, lamentablemente, incluso el fascismo.

Según Griffin, el modernismo respondería a la necesidad urgente de emprender acciones de todo tipo –tanto culturales como sociales y políticas– destinadas a superar las contradicciones y las crisis de la Modernidad. La conciencia de que el tiempo pasa le confería al modernismo su carácter de urgencia. La idea de que no servirían a los cambios evolutivos ni parciales y de que se imponían cambios rápidos y radicales es una característica intrínseca del modernismo:

“Nosotros postulamos que el modernismo es el fruto de la reflexividad moderna *en crisis*, el producto de una autoconciencia temporalizada que, en respuesta a la decadencia de la historia que se ha detectado, se ve empujada en algunos casos extremos a prever la regeneración “total” a través de un proceso de destrucción creativa sin precedentes”.<sup>113</sup>

La propensión de los artistas, arquitectos y diseñadores modernistas a redactar y a publicar manifiestos, panfletos y toda clase de escritos donde quedaran claros los objetivos de urgencia y de renovación total del entorno gracias a su actividad creadora son –además de su original obra– el síntoma más evidente de este espíritu revolucionario. Exponían con insistencia la voluntad de hacer *tabula rasa*, de empezar de nuevo y destruir los vestigios de un pasado detestable, sucio y confuso, para construir un mundo limpio, ordenado y tecnológicamente avanzado. En su ímpetu renovador, los modernistas llegaron a protagonizar episodios de iconoclastia y destrucción.

De todas maneras Griffin distingue dos actitudes respecto a este espíritu de renovación: el modernismo “epifánico” y el “programático”. El modernismo epifánico –o de revelación– era el que describían ciertos escritores, filósofos y artistas que en ciertos momentos se sentían suspendidos en el tiempo experimentando una sensación de huida, ruptura o estallido espiritual. La decadencia de la Modernidad generaba en ellos una prolongada sensación de desorientación y de irrealidad interrumpida por algunos momentos fugaces de unión espiritual con una realidad superior. Algo que Kafka definía como la desincronización entre el reloj interior y el reloj exterior.<sup>114</sup> Encontraremos descripciones de momentos de epifánicos en muchos pintores vanguardistas, sobre todo en los abstractos, puesto que su trabajo de creación era muy introspectivo.

<sup>111</sup> WILK, Christopher: *Op. Cit.*, pág. 14.

<sup>112</sup> GRIFFIN, Robert: *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Akal, Madrid, 2010.

<sup>113</sup> GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 84.

<sup>114</sup> KAFKA, Project: *Diaries and Travel Diaries*, Vol. 12, entrada del 16 de enero de 1922. Citado por GRIFFIN, Roger en *Op. Cit.*, pág. 96.

La actividad de diseñar exige largos períodos de gestación para cada proyecto y, por lo tanto, no se presta demasiado a las revelaciones momentáneas. La mayoría de diseñadores modernistas, en lugar de tener una actitud contemplativa tuvieron una actitud decididamente “programática”. En general, los arquitectos y diseñadores responsables de materializar los cambios radicales que reclamaba el entorno en crisis de la Modernidad eran muy constantes y actuaban de acuerdo con un modernismo a largo plazo. Según Griffin, en el modernismo programático:

“... el rechazo de la Modernidad se plasma en la misión de cambiar la sociedad, de inaugurar una nueva época, de empezar desde cero. Se trata de un modernismo que se presta a la retórica de los manifiestos y las declaraciones, y alienta al artista o al intelectual a colaborar de forma proactiva con movimientos colectivos para provocar cambios radicales y emprender proyectos que transformen la realidad social y los sistemas políticos”.<sup>115</sup>

Griffin admite que ambas actitudes modernistas no eran incompatibles. Algunos creadores podían pasar de la actitud epifánica a la programática debido a los cambios que experimentaban en su entorno social. Como veremos, los diseñadores “modernistas programáticos” hicieron gala de una energía extraordinaria en su empeño por erradicar lo que percibían como caos y crisis de la Modernidad y por configurar un nuevo mundo material. De todos modos deberemos admitir que cultivaron “amistades peligrosas” y que sus actuaciones no siempre fueron socialmente positivas. No obstante, constituyen una parte esencial de la historia del siglo XX.

Hasta aquí hemos empleado las definiciones de modernismo de Griffin, Wilk y Harvey. Su carácter es más bien estético y puede utilizarse en el campo del arte, la arquitectura, el diseño, la música, la fotografía y el cine. Seguiremos a Griffin más adelante, cuando nos adentremos en la relación entre diseño y política en el tumultuoso período de entreguerras, cuando los diseñadores “modernistas” se pusieron al servicio de la revolución bolchevique y del fascismo. Entonces desarrollaremos una definición de modernismo maximizada, o sea la de “modernismo sociopolítico”, en la que el diseño aparece como un instrumento de cambio social, aunque no el único. En la arquitectura y el diseño el “modernismo” tuvo, a finales del siglo XX, su oponente lógico en el “postmodernismo” que el *Diccionario de la lengua* de la RAE define como:

### **postmodernismo.**

2. m. Movimiento arquitectónico surgido hacia mediados de 1960, que se opone al funcionalismo y al racionalismo modernos y se caracteriza por el eclecticismo y el gusto por lo *kitsch*.<sup>116</sup>

Así pues, ya que el Postmodernismo es un movimiento vinculado a la arquitectura y al diseño, procuraremos circunscribir el término al estilo y dejar para otros ámbitos más genéricos el adjetivo “postmoderno”. Hablaremos de la condición, la filosofía, la cultura o de la sociedad postmoderna del mismo modo que hablaremos de la condición, la filosofía, la cultura o la sociedad moderna. Finalmente, subrayar que, dada la reciente inclusión en este sentido de ambas palabras –“modernismo” y “postmodernismo”– en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, se ha optado por mantenerlos entrecorridos cada vez que se recurre a ellos a lo largo del presente trabajo de investigación.

<sup>115</sup> GRIFFIN, Roger: *Op. Cit.*, pág. 96.

<sup>116</sup> *Diccionario de la lengua* de la RAE: “Postmodernismo” <http://dle.rae.es/?w=Postmodernismo&o=h> [consulta: 25/10/2015].