

# **EL SURGIMIENTO DEL MOVIMIENTO MODERNO**

**Luis Alfredo Rodríguez Morales**

**Programa de Maestría y**

**Doctorado en Arquitectura**

**2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# **El Surgimiento del Movimiento Moderno**

**Tesis que para obtener el grado de**

**Doctor en Arquitectura**

**presenta**

**Luis Alfredo Rodríguez Morales**

**Programa de Maestría y Doctorado en**

**Arquitectura**

**2010**

**Director de tesis**

**Dr. Ramón Vargas Salguero**

**Sinodales**

**Dr. Fernando Martín Juez**

**Dr. César González Ochoa**

**Dr. Carlos González y Lobo**

**Dr. Carlos Soto Curiel**

**A Dolly, quien siempre me ha acompañado. Sin ella, nada sería igual.**

**A Amanda, su presencia ha sido luz, regocijo e impulso.**

**A múltiples amigos y colegas, que me han enseñado mucho y me han ofrecido su amistad.**

### **Agradecimientos**

**A mi director de tesis y sinodales, por su paciencia y siempre atinadas observaciones. Han sido importantes en esta formación.**

## ÍNDICE

ANTECEDENTES	I
SECCIÓN I. INGLATERRA Y LA MORAL COMO EJE DE LA POLÉMICA ARTE	1
INDUSTRIA	
Capítulo I. El diseño y la moral. A.W.N. Pugin	15
Capítulo II. El diseño y la ética. John Ruskin	34
Capítulo III. El diseño y la industria. Sir Henry Cole y su grupo	57
Capítulo IV. El diseño y la sociedad. William Morris	96
SECCIÓN II. LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA Y LA FUNCIÓN	116
Capítulo V. El sistema americano de producción. Sus orígenes	124
Capítulo VI. El sistema americano de producción. Su desarrollo	142
SECCIÓN III. ALEMANIA Y EL RACIONALISMO EN EL DISEÑO	177
Capítulo VII. Hacia la unión de industria y arte. El Deutsche Werkbund: Muthesius, Van de Velde y Behrens	182
Capítulo VIII. Industria, razón y arte. Walter Gropius y la Bauhaus	250
CONCLUSIONES	
Conclusiones y Propuestas	324
Bibliografía y fuentes de información	370

# **ANTECEDENTES**

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

Empecemos por distinguir modernidad de modernismo y del movimiento moderno.

## **MODERNIDAD, MODERNISMO Y MOVIMIENTO MODERNO.**

### A). La modernidad

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

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

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

---

<sup>1</sup> Villoro, Luis. *Filosofía para un fin de época*. p. 43.



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

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

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

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

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

De esta manera surge el período basado en la ciencia, con lo que el cambio hacia la modernidad se entrelaza, de manera muy compleja, con la racionalidad. La ciencia, a su vez es un factor determinante para entender y así poder transformar a la naturaleza. Para la ciencia y sus productos técnicos, transformar implica dominio. Uno de los más fuertes cimientos para este desarrollo lo generó

---

<sup>2</sup> Maldonado, Tomás. *El futuro de la modernidad*. p. 199.

<sup>3</sup> Villoro, Luis. *Filosofía para un fin de época*. p. 44.

Francis Bacon, en Inglaterra hacia 1605, con el desarrollo del método inductivo que, según este científico, propiciaba el *regnum hominis*:

*1. El hombre, ministro e intérprete de la naturaleza, obra y entiende todo cuanto haya observado del orden de la naturaleza, mediante la observación de las cosas o con la labor de la mente; no sabe ni puede hacer otra cosa.*

*2. La sola mano y el intelecto replegado sobre sí mismo sirve de muy poco. Para llevar a cabo las obras son necesarios instrumentos y medios auxiliares, tanto para la mano como para el intelecto y al igual que los instrumentos mecánicos sirven para ampliar o regular el movimiento de las manos, así también los instrumentos mentales extienden o ciñen el movimiento del intelecto...*

*18. Todos los descubrimientos científicos llevados a cabo hasta nuestros días derivan casi de forma exclusiva de conceptos vulgares; sin embargo para penetrar en los íntimos secretos de la naturaleza es necesario que los axiomas y los conceptos sean abstraídos de los objetos mediante un método exacto y seguro y que se haga un mejor uso y más veraz del intelecto...*

*84. Otra de las causas del no progreso de las ciencias es el estrepitoso vuelco dirigido hacia la antigüedad, cuyo prestigio ha encantado al saber y la autoridad de aquellos personajes que en filosofía son tenidos en tan gran consideración, de ahí su aprobación...<sup>4</sup>*

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

---

<sup>4</sup> Bacon, Francis. *Two Books of Proficiency and Advancement of Learning*. p. 37 y ss.

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

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

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

De estas ideas, Diderot obtiene cuatro principios fundamentales<sup>6</sup>

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

Es fácil observar como la razón (más claramente: el racionalismo) entra de lleno en la vida cotidiana. El espíritu de la modernidad surge de la búsqueda de la felicidad, para llegar a la razón, que a su vez permite el conocimiento de la naturaleza y su eventual dominio. Nada podía darse por sentado. Cuestionar los principios del pasado no se reducía al ámbito de la física o de la mecánica. Llegaba al corazón mismo de la conciencia del ser y de su lugar en el mundo.

---

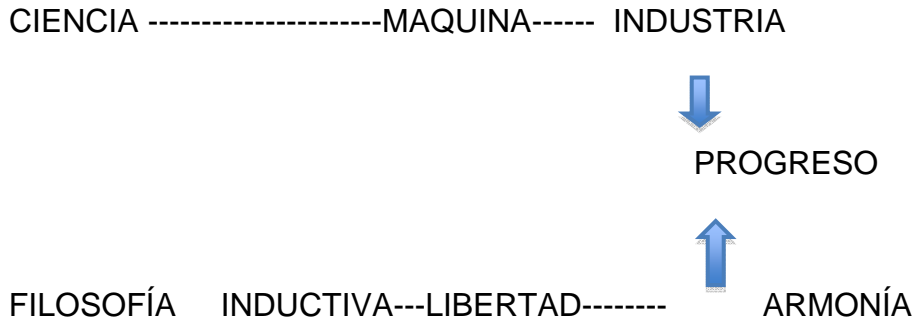
<sup>5</sup> Diderot, Denis. *Artículos políticos de la Enciclopedia*.p. 203.

<sup>6</sup> Diderot, Denis. *Artículos políticos de la Enciclopedia*. p. 204.

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

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

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



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

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

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

Visión del mundo en tres esferas	Objetivos	Medios
<b>Ciencia</b>	Verdad	Conocimiento
<b>Moralidad</b>	Rectitud normativa	Justicia, Ética
<b>Arte</b>	Autenticidad, Belleza	Gusto

<sup>7</sup> Skalir, L. *The Sociology of Progress*. p. 27.

<sup>8</sup> Habermas, Jürgen. *La modernidad, un proyecto incompleto*. p. 24.

Las estructuras de racionalidad que subyacen a estos elementos son:

- La esfera cognitiva, entendida como instrumental.
- La esfera moral, entendida como práctica.
- La esfera estética, entendida como expresividad.<sup>9</sup>

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

Comprensión científica del mundo > Control de la naturaleza > Progreso moral > Justicia "institucional" > Expresión objetivada en satisfactores > Felicidad.

## B). El modernismo

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

Por lo tanto, cronológicamente, el modernismo se sitúa entre el historicismo de los románticos y el movimiento moderno. Geográficamente, el modernismo se ubica entre Londres y Barcelona, así como entre Bruselas y Munich. Formalmente se define por sus ondulantes trazos curvos, de gran movimiento, siempre inspirados en motivos de la naturaleza, preferentemente la figura humana, plantas y flores que ondulan en dirección ascendente. El carácter

---

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

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

ornamental en las obras del Modernismo resalta notablemente, así, una silla se interpreta como un crecimiento vegetal, como si estuviera formada por un tallo y un capullo, o bien llega a convertirse en un abstracto símbolo de su función.

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

### C). El movimiento moderno

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

*Aceptar la determinación que sobre el ambiente de la vida tienen las máquinas y los vehículos.*

*Diseño orgánico de los objetos, en términos de sus propias leyes y determinados por su contemporaneidad, sin embellecimientos románticos y caprichosos.*

*Uso exclusivo de formas y colores primarios, que son comprensibles para todos.*

*Simplicidad en la multiplicidad, uso económico del espacio, de los materiales, del tiempo y el dinero.*

*Es una necesidad social la creación de tipos estándares para todos los objetos de uso cotidiano.*

*Para la mayoría de las personas, las necesidades de la vida son las mismas.<sup>11</sup>*

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

---

<sup>11</sup> Whitford, Frank. *Bauhaus*. p.p. 206.

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

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

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

*La asistencia que los ingenieros podían ofrecer residía no tanto en la explotación de los nuevos materiales, como en su enfoque racionalista y abstracto con respecto a los elementos estructurales. Por otro lado, el énfasis victoriano inherente en el revivalismo de la época, obviamente anunciaba una preocupación con lo ornamental como opuesto a la estructura y especialmente a las nuevas formas estructurales; al mismo tiempo daba al arquitecto un aura de*

---

<sup>12</sup> Gloag, J. *Victorian Taste: Some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820-1900*. p. 2.



*hombre intelectual de gran cultura. Para la mitad del siglo, los arquitectos veían a los ingenieros como los amenazantes oponentes, más que como valiosos socios.*<sup>13</sup>

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

## **EL CAMBIO PARADIGMÁTICO DEL SIGLO XVIII AL XIX.**

### **A). Similitudes y divergencias**

Tradicionalmente se ha considerado que el siglo XIX, con el surgimiento del romanticismo, lleva a cabo un rompimiento con el racionalismo del XVIII. Esto es cierto tan sólo en parte, pues como es lógico, tales rompimientos se dan con base en sus precedentes, particularmente en el campo del arte y el diseño,<sup>14</sup> por lo que sería un error considerar el cambio en su conjunto sin observar los detalles y particularidades implícitas en el surgimiento del nuevo paradigma. Sería imposible penetrar con profundidad en la multitud de aspectos en los que ambas posiciones -la racionalista y la romántica- coinciden y se diferencian; sin embargo una sencilla contrastación entre las ideas de Diderot, uno de los fundadores de La *Enciclopedia* y de Pugin, considerado como el arquitecto que da pie, en el siglo XIX, a la unión entre moral y diseño, nos dará una idea de cómo ambos siglos se unen y separan, aceptando principios previos y rechazando algunos aspectos considerados como no adecuados para la nueva era.

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

---

<sup>13</sup> Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thoughts and Influence.* p. 18.

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

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

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

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

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

En este pasaje encontramos gran similitud en las posiciones morales de Diderot y de Pugin, sin embargo, la diferencia es que el primero ve al artista como un ser desprovisto de emoción y quien con, sangre fría, observa, imita y conmueve; de hecho, considera que los artistas son los seres menos sensibles, que la sensibilidad existe en el observador: “Sentimos nosotros, ellos observan, estudian y pintan”.

---

<sup>15</sup> Citado en Jung, Kurt. *Denis Diderot. Textos para una estética literaria*. p. xii.

<sup>16</sup> Citado en Jung, Kurt. *Denis Diderot. Textos para una estética literaria*. p. xvi.

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

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

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

*Demos por fin al artesano su verdadero valor. las artes liberales han cantado sus propias glorias adecuadamente; ahora deben utilizar su voz para celebrar a las artes mecánicas. Corresponde a las artes liberales elevar a las artes mecánicas desde el estado en el que por tanto tiempo las ha mantenido el prejuicio ... Los artesanos se han considerado a sí mismos como pasivos porque la gente los ha menospreciado; debemos enseñarles a tener una mejor opinión de sí mismos ... Necesitamos de un hombre que se levante en las academias y baje hacia los talleres y reúna material sobre las artes para que se pueda publicar un libro que persuadirá a los artesanos para que lo lean, que los filósofos piensen en guías útiles y que los nobles, al fin, hagan algún uso valioso de su autoridad y su riqueza...*<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Citado en Jung, Kurt. *Denis Diderot. Textos para una estética literaria.* p. xvi.

<sup>18</sup> Diderot, Denis. *Recueil de planches sur les sciences, les arts liberaux et les arts mechaniques.*

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

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

## B). El romanticismo

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

Uno de los elementos que generó esta reacción fue el fuerte énfasis que los románticos pusieron en la individualidad, como opuesta a la ordenación social basada en la razón y en principios de corte científico. Así el peso de la filosofía se inclinó hacia el complejo mundo emocional del quehacer humano, en lugar de intentar ampliar las posibilidades de la razón, como se había hecho en el pasado. Por estos motivos, la génesis, el crecimiento y la evolución de las cosas y no el ordenamiento riguroso de ellas, (más a la manera de Darwin que de Newton) dominó el campo del diseño, mientras que el campo de la ciencia fue

ampliado a grado tal que llegó a ser un amplio contorno que contenía una concepción y explicación naturista-evolucionista del universo.

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

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

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

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

*El arte ornamental es un ingrediente necesario para complementar los resultados de las habilidades productivas de las máquinas y de los artesanos. Digo que es necesario porque todos lo sentimos así.*

*El amor por la ornamentación es una tendencia de nuestro ser. Todos somos sensibles y no podemos evitarlo, las soluciones mecánicas son como esqueletos sin piel, como aves sin plumas; piezas de una organización, en breve la producción sin ornamento carece de los ingredientes que tiene la producción natural de objetos y que dan placer a los sentidos.<sup>19</sup>*

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

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

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

Al enfrentarse al complejo mundo de las emociones, los románticos afirmaron que lo que no se pudiera conocer por los métodos científicos, le sería dado al hombre por la fe y la revelación. De esta manera la sed por el conocimiento de lo absoluto fue substituida por los dogmas religiosos y la necesaria fe para creer en ellos. Muchos intelectuales se interesaron por lo francamente sobrenatural, o

---

<sup>19</sup> Dyce William, publicado en el *Journal of Design*. 1853. Citado en Heskett, John. *Industrial Design*. p. 21.

bien por un naturalismo muy laxo que incluía una concepción amplia de la vida y la religión. Esta actitud tuvo gran impacto en el diseño:

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

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

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

Aquellos que creían en la industrialización, no fueron muy prolíficos en sus escritos, ni llenaban la mente con visiones poéticas, por lo que muchas veces su pensamiento ha quedado opacado ante la capacidad poética de Ruskin o la pasión de Morris. La oposición ante aquellos que buscaban revitalizar el trabajo manual no era gratuita, se apoyaba en hechos concretos. Tal vez el más importante era que por fin una gran parte de la población podía disfrutar de diversos satisfactores que anteriormente estaban reservados para las monarquías o los grandes burgueses.

---

<sup>20</sup> Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. p. 38.

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

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

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

**La moral.** Un elemento pocas veces mencionado en los estudios sobre este campo, que sin embargo es fundamental, pues es a partir de posturas morales, que se define el “deber ser” y por lo tanto es el criterio fundamental para establecer al “buen diseño”. El inicio de las preocupaciones sobre la moral en la



arquitectura y el diseño se da en Inglaterra durante el siglo XIX. La revisión de esta génesis se presenta en la primera sección del presente trabajo.

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

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

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

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

*La historia del mundo es la biografía de grandes hombres*

## **Sección I.**

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

## Inglaterra en el siglo XIX

La gestación del movimiento moderno en la arquitectura y el diseño se ubica, por regla general, en Inglaterra durante el siglo XIX. La principal razón para esto, es que en este país es donde se dio el mayor desarrollo de las tecnologías industriales de producción. Recordemos que se considera que Inglaterra fue la cuna de la revolución industrial<sup>1</sup> y por tanto, ahí se sintieron de manera evidente los primeros efectos de la era industrial. Efectos que modificaron todos los ámbitos y no se circunscribieron a la esfera de la producción. Por esto es necesario dar una visión, si bien muy general, de la situación de Inglaterra en ese período.

Las patentes de James Watt para máquinas de vapor se otorgaron en el siglo XVIII<sup>2</sup> en ese momento, Inglaterra era todavía un país predominantemente rural. El interés que despertó la máquina de vapor y la visión de algunos empresarios como J. Wedgwood, Th. Bentley, D. Bourne y R. Arkwright, impulsó el uso de estas máquinas. Esto fue posible, entre otros factores, a que Inglaterra hacía años que había abandonado la monarquía absolutista y se regía por un sistema monárquico parlamentario, lo que posibilitaba, e incluso estimulaba, las iniciativas surgidas de las necesidades de otros grupos sociales distintos de la aristocracia. Los burgueses, que poseían tierras y grandes talleres de producción artesanal, vieron en la tecnología industrial un camino para producir masivamente y por lo tanto aumentar sus mercados.

En 1815 la batalla de Waterloo marcó no solo la caída de Napoleón Bonaparte y la declinación del imperio francés. También marcó, por un lado, un período de relativa paz en Europa y para Inglaterra el inicio de su desarrollo como un gran imperio. Pocos años después de esta batalla, nace Victoria (1819), quien durante un largo período (1837-1901) encabezó la monarquía británica. Su figura es de

---

<sup>1</sup> La idea de que la revolución industrial surgió en Inglaterra se debe a que fue en ese país donde se utilizaron, por primera vez, tecnologías de producción industrial, especialmente en la industria textil, con el uso de máquinas impulsadas por vapor, pero en otros países como Francia, Alemania y los EUA, también se desarrollaron tecnologías de producción masiva.

<sup>2</sup> En 1774 se otorgó la patente a la máquina de vapor con un condensador independiente y su versión rotativa, que fue la más empleada en la industria textil, fue patentada en 1781.

gran importancia pues fue la que permitió que se dieran cambios en todos los órdenes, sin recurrir a grandes revoluciones violentas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Otro aspecto digno de mencionar es la reforma educativa. Por medio del uso de becas para algunos miembros de la clase media, se fomentó el estudio en universidades antes reservadas a la monarquía. Esto, además de fortalecer el

crecimiento de una clase media ilustrada, también llevó a cambiar los contenidos de los cursos impartidos, que antes se centraban casi de manera exclusiva en los valores de la iglesia anglicana. Con la incorporación de personas comunes, no aristocráticas, se generaron nuevos valores como la competitividad (estimulada incluso por actividades deportivas), sin embargo se tenía un claro respeto por la jerarquía en sus distintas manifestaciones. Con esto se fortaleció la idea de la “incorporación” que fomentó desde la formación de sindicatos (respetuosos de la jerarquía), hasta el arribo de egresados de universidades, no de cuna aristocrática, a los puestos medios y medio superiores del gobierno<sup>3</sup>.

A partir de lo expuesto, es fácil entender cómo fue posible mantener unido a un país durante un período de grandes cambios. Por supuesto no todo fue sencillo. En ocasiones el uso de la fuerza pública reforzaba lo que las aulas en Oxford pregonaban.

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

### **El diseño en la era victoriana**

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

---

<sup>3</sup> Un ejemplo de esto fue Sir Henry Cole, de quien hablaremos en extenso más adelante.

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

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

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

Los debates generados por las grandes exposiciones industriales se polarizaron en dos grupos: uno que buscaba en el naciente impulso de la Revolución Industrial un método que le permitiera insertar al diseño y su consecuente uso de la tecnología dentro de un marco que permitiera garantizar el éxito de las innovaciones. Esta posición llevó a una evaluación de los procesos artesanales y

a la búsqueda de procesos organizativos más eficientes de la producción. En el presente trabajo se ha llamado a esta vertiente como la Tradición Industrial.

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

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

Las dos tradiciones mencionadas tenían en común dos premisas:

- La preocupación por la degradación social y moral que se vivía a principios del siglo XIX.
- El eclecticismo en el manejo de la forma, que debía ser abandonado para buscar un enfoque más sistemático a la cuestión del estilo.

El enfoque a estas dos premisas se buscó -desde la filosofía- con base en las ideas utilitaristas de John Stuart Mill,<sup>4</sup> que proponía que la calidad moral de las acciones de los hombres dependía tan sólo de la utilidad o nocividad que para el común de la sociedad, representaban tales acciones. Desde la perspectiva formal, la problemática se centró en la cuestión del gusto, considerando que la ornamentación era necesaria a los objetos y no una simple adición:

*El arte ornamental es un ingrediente necesario para complementar los resultados de las habilidades productivas de las máquinas y de los artesanos. Digo que es necesario porque todos lo sentimos así. El amor por la ornamentación es una tendencia de nuestro ser. Todos somos sensibles y no podemos evitarlo, las soluciones mecánicas son como esqueletos sin piel,*

---

<sup>4</sup> Stuart Mill, John. *El utilitarismo*.



*como aves sin plumas; piezas de una organización, en breve la producción sin ornamento carece de los ingredientes que tiene la producción natural de objetos y que dan placer a los sentidos.*<sup>5</sup>

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

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

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

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

---

<sup>5</sup> Dyce William, publicado en el *Journal of Design*. 1853. Citado en Heskett, John. *Industrial Design*. p.

experimentaba un notable incremento en el ingreso disponible, en gran parte debido también a la expansión del comercio.

El crecimiento y desarrollo de la clase media se vio acompañado por cambios, guiados por las clases superiores y dominantes, que al imponer un estilo de vida, imponían paralelamente un estilo a la forma de los objetos, que ayudaba a comunicar ciertos valores socioculturales, los de la alta burguesía. Entre los valores difundidos a través del diseño se encontraban ciertas 'verdades' históricas y preceptos morales, que apoyados en el argumento del 'buen gusto' servían para reafirmar los valores de la alta burguesía como los únicos dignos de ser imitados por las emergentes clases medias. En Inglaterra, el Comité del Parlamento que se formó en 1849 para analizar diversos aspectos relativos al diseño y la producción, mencionó que: *"...la ventaja del buen diseño es que aleja a la gente de objetos y propósitos degradantes."*<sup>6</sup>

En esta breve frase es evidente como el diseño, hacia la mitad del siglo XIX, era considerado como un elemento didáctico y la clase dominante lo utilizó, con plena conciencia, en este sentido. La ornamentación adquirió entonces una importante función social, en tanto que era el agente para establecer ciertas asociaciones ideológicas. Una de las principales fuentes de inspiración para esta ornamentación la encontramos en la historia, que le permitió a muchos diseñadores establecer asociaciones "artísticas" con el período clásico y el medieval. Se creó entonces una nueva estética salida de enfoques historicistas que pretendían, por un lado, dar al usuario, particularmente al nuevo burgués, ese sabor de tradición que antes sólo pertenecía a la aristocracia.

El resultado fue un diseño ecléctico pues el uso de símbolos, fragmentos de diversos períodos -unidos a la fuerza en un solo objeto para acentuar ese halo de "dinero viejo"- fue la orden del día. Para la industria este hecho marcó la importancia del diseño. La producción descubrió que para competir en ese mundo

---

<sup>6</sup> Citado en Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain*. p. 60.

de símbolos e imágenes, debía establecer el uso cotidiano de diseñadores. En palabras de Sir Henry Cole, “*la industria se encuentra gobernada por el diseño ornamental.*”

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

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

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

- De 1841 a 1871, el número de personas involucradas en la producción de diversos objetos, usando la técnica del electroplateado<sup>7</sup>, se incrementó de 2100 a 3700.

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

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

- Tan solo en Manchester, en 1840, existían 500 diseñadores registrados, los que en ese mismo año produjeron poco más de 500,000 nuevos diseños de telas.<sup>8</sup>

Estas cifras mueven a muy diversas reflexiones. Es evidente que gracias a estas técnicas, el proceso de crecimiento de la urbes se vio fuertemente acelerado en

---

<sup>7</sup> Esta técnica produjo una insospechada explosión de artículos como vajillas, lámparas, cuchillería, botones e incluso estufas. Gracias a tan sólo ésta técnica de producción, grandes masas de población tuvieron por primera vez en la historia acceso a, por ejemplo, un juego completo de cuchillos de mesa para ocho personas.

<sup>8</sup> Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain.* p. 62-64

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

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

Un aspecto poco conocido sobre la proletarización tiene que ver directamente con el diseño: la capacitación de la mano de obra y de los diseñadores, para enfrentar las nuevas condiciones de trabajo. En la década que va de 1830 a 1840, los trabajadores tomaron la iniciativa al buscar, fuera de las fábricas, lugares donde adquirir los conocimientos que necesitaban. Asisten por las noches al *Mechanics Institute*<sup>9</sup>, que tenía escuelas por todo el territorio de Inglaterra, donde se daban clases de matemáticas, geometría, física, dibujo técnico y mecánica. No fueron

---

<sup>9</sup> Estos institutos tienen su origen en 1745, cuando se funda la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*. Es claro como desde el siglo XVIII, hay una preocupación por la relación arte-industria.

pocos los que se reunieron para contratar a un maestro que les diera clases de dibujo artístico y asistían a cuanta conferencia podían, incluso teniendo que pagar de su bolsillo la entrada a estos eventos.

*Los trabajadores en las manufacturas de arte, encontró un observador en 1836, estaban más interesados en la educación artística que sus patrones y estaban tomando no sólo conferencias y clases de dibujo donde podían, sino que pedía el establecimiento de museos e instrucción gratuita en las artes.<sup>10</sup>*

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

*Industria ¡no la queremos! dejémosla permanecer en su lugar y que no venga a establecerse a las puertas de nuestra escuela, verdadero templo de Apolo, dedicado solamente a las artes de Grecia y Roma. Además, la industria tiene la Ecole des Arts et Métiers para educar a su gente.<sup>11</sup>*

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

Hasta aquí, hemos presentado un panorama general de la situación del diseño en el siglo XIX. Mucho de lo mencionado descansa sobre las obras de diversas personalidades que, como cabezas visibles de posiciones encontradas, escribieron libros y realizaron obras de gran trascendencia. Más adelante mostraremos como la Bauhaus, cuna del diseño moderno, se inició como heredera del movimiento *Arts & Crafts*, (que se originó en este período) y no fue sino hasta

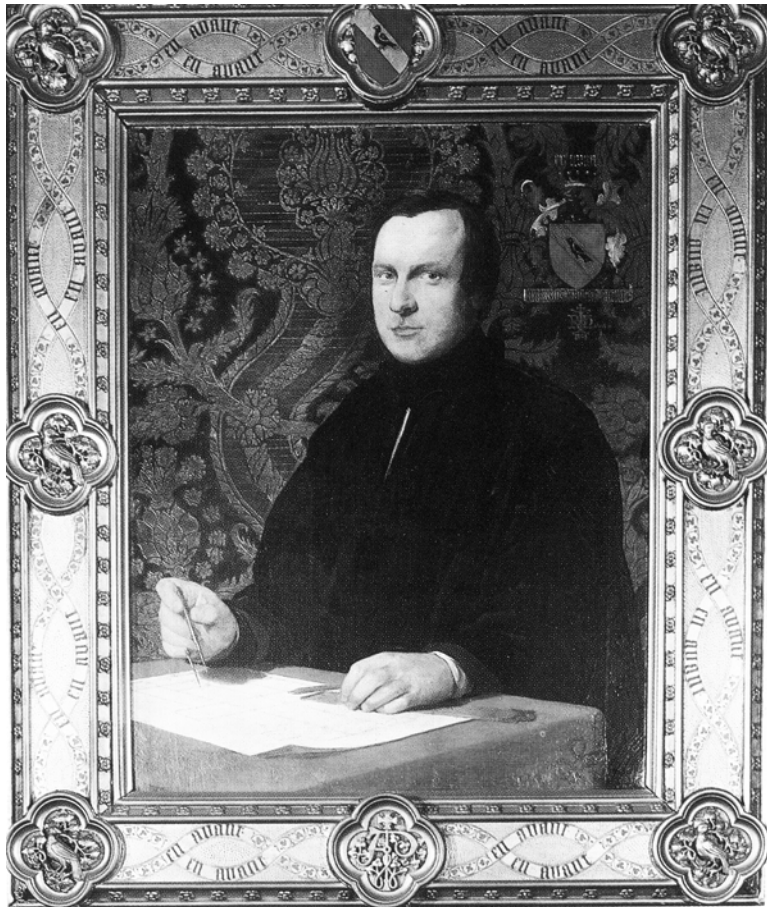
---

<sup>10</sup> Scmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain*. p. 68.

<sup>11</sup> Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. p. 225.

el cambio de esa escuela a Dessau, que se da un cambio en la concepción del diseño y de sus nexos con la sociedad, logrando una síntesis entre las distintas posturas, generando así los principios del movimiento moderno.

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



# EL DISEÑO Y LA MORAL

A. W. N. PUGIN

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

*Te aseguro que tras un examen exhaustivo e imparcial, estoy convencido de que la Iglesia Católica Romana es la única verdadera y la única que puede llegar a promover una restauración del estilo grande y sublime de la arquitectura.<sup>1</sup>*

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

*Si observamos a la arquitectura ojival en su verdadera luz, esto es como arte cristiano y a la Fe católica, en sí misma perfecta, nos daremos cuenta de que ambos se unen para dar un arte perfecto: el gótico, que depende de ambos y no los podemos separar. Debemos tener esperanza y orar para que las glorias de la arquitectura no existan en vano, sino que a través de su entendimiento los hombres puedan ser guiados de nuevo a la unidad y la fe católicas, pues solo en ella se puede lograr un gran trabajo.<sup>2</sup>*

La eliminación de las barreras entre sociedad y arte, entre ética y belleza forma parte de los cimientos del Movimiento Moderno en el diseño. Al momento de convertirse al catolicismo y entender su propia actividad en la arquitectura como una extensión de su realización moral (por lo que entiende a su profesión casi como una labor evangelizadora), Pugin se convierte en uno de los predecesores del diseño moderno, no tanto por su posición religiosa, sino por haber establecido de manera clara las ligas entre arquitectura y sociedad, más allá de los estrechos aspectos estéticos por sí mismo.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Citado en: Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 54.

<sup>2</sup> Citado en Clark, Kenneth. *The Gothic Revival*. p. 200.

<sup>3</sup> Pugin también fue un gran defensor de los aspectos funcionales de la arquitectura, posición que sin duda es eco del racionalismo francés del siglo XVIII.



A.W.N. Pugin fue hijo del arquitecto francés Augustus Charles, conde de Pugin (1762-1832), francés radicado en Londres después de la revolución francesa, quien era un gran conocedor del arte gótico. De hecho publicó una obra titulada *Specimens of Gothic Architecture* (1821-1828), en la que su hijo participó realizando diversas ilustraciones. También entre ambos diseñaron mobiliario para el castillo de Windsor. Tal parece que esta labor le permitió al joven Pugin, por un lado, recibir la influencia –gracias a las enseñanzas paternas- del pensamiento arquitectónico francés del siglo XVIII, y por otro lado, pudo observar y conocer diversas obras del gótico. En 1824 realizó, junto con su padre, un viaje a Francia para observar la arquitectura gótica. Quedó tan impresionado por la belleza de la arquitectura ojival, que se convenció de que tan gran arte solo podía ser resultado de una gran verdad, lo que lo llevó a convertirse al catolicismo<sup>4</sup>, además de incrementar su curiosidad por las obras del pasado, así, en 1826 participa en excavaciones arqueológicas en Rochester Castle.

Ciertamente Pugin no estaba sólo en esta batalla. Un elemento importante fue el surgimiento del llamado Movimiento de Oxford, que en un principio surgió como un intento de reformar las prácticas religiosas de la Iglesia de Inglaterra. Este movimiento -entre otros aspectos- buscó revitalizar el uso del color y la emoción artística en los servicios religiosos, que eran un tanto sombríos y poco interesantes. Se buscó así estudiar los fundamentos de los rituales; a esta actividad se le dio el término de Eclesiología. El resultado de estos estudios derivó en un fuerte impulso al estilo gótico, no sólo en la arquitectura sino que también se llevó a las vestimentas y artículos litúrgicos. Estos estudios le permitieron tomar un trabajo en la empresa Rundell & Bridge, para diseñar diversos objetos de joyería y de uso religioso. Posteriormente, en 1827, es contratado como parte del equipo de

---

<sup>4</sup> De hecho la vida de A.W.N. Pugin estuvo llena de situaciones trágicas: naufragó durante un viaje por el Mar del Norte, por lo que poco faltó para que pereciera ahogado, estuvo en prisión por deudas, se casó dos veces y enviudó en ambos matrimonios. Hacia los últimos años de su vida disfrutó de cierta holgura económica y sobre todo recibió el reconocimiento de la realeza por su trabajo. Si bien fue respetado en secreto en los círculos académicos, su extremada vehemencia en la defensa del catolicismo le valió que muchos de sus contemporáneos tomaran una prudente distancia de su persona.

restauradores del castillo de Windsor, para el que diseña diversos elementos de mobiliario.

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

Por otro lado, Pugin empezaba a mostrar una gran preocupación por la decadencia moral y artística de Inglaterra, que la compartía<sup>5</sup> con otros sectores de la sociedad: en 1835 el Parlamento Inglés instaló un comité dirigido por William Ewart, con el objeto de: *“Indagar sobre los mejores medios para extender el conocimiento sobre las artes y el diseño entre la gente (especialmente los productores) del país.”*<sup>6</sup>

Si bien al Parlamento inglés le animaba una preocupación distinta de la de Pugin, pues para los legisladores era evidente que los productos ingleses carecían de ese “buen gusto” que mostraban los franceses, los belgas y en cierto grado los prusianos y que hacía que las mercancías de estos países fueran más competitivas y apreciadas en todos los mercados, con lo que resulta evidente que en la sociedad inglesa del siglo XIX, la cuestión de la belleza y adecuación de las formas era un tema que rebasaba los círculos académicos y artísticos, para penetrar tanto en los ámbitos religiosos y políticos como en los económicos.

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

---

<sup>5</sup> Es importante mencionar que el interés por el gótico no se dio de manera aislada en Inglaterra. Como ejemplo podemos mencionar la obra y pensamiento -si bien posterior a Pugin- de Eugene Emanuel Violet-le-Duc (1814-1879) en Francia. Por otro lado, en Hegel encontramos la idea de que “[el gótico es]... *perfectamente adecuado para el culto cristiano, así como la concordancia de la estructura arquitectónica con el espíritu intrínseco del cristianismo*”

<sup>6</sup> Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p.16. Una de las grandes conclusiones de este comité fue la instauración del Sistema Nacional de Enseñanza Artística, en Inglaterra, que fue la semilla para que las escuelas de diseño se inscribieran dentro de un cierto sistema con objetivos y medios comunes, sin embargo esta reforma se dio hacia la segunda mitad del siglo XIX, encabezada por Sir Henry Cole.

*...los sentimientos nacionales y la arquitectura nacional han decaído tanto, que su resurgimiento se ha convertido en un deber para todo inglés que se precie como tal [...] El estudiante de la arquitectura cristiana debe llenar su mente con todo aquello que se relacione con la Iglesia y su Fe. También debe ser un profundo conocedor de su propio país, pues solo a través del amor y el conocimiento de su propio país puede prevenir el desfiguramiento del paisaje por construcciones incongruentes y excéntricas.<sup>7</sup>*

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

*...la construcción de los edificios del Parlamento en estilo nacional es con mucho el mayor avance realizado hasta ahora en la dirección correcta.<sup>8</sup>*



---

<sup>7</sup> Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. p. 84

<sup>8</sup> Citado en: Stanton, P. *Pugin: Principles of Design versus Revivalism*. p.p. 20-25. Es importante hacer notar como, en el argumento de Pugin, el gótico pasa de ser un estilo con fuerte carga moral y religiosa a un estilo nacional.

En 1836 se convirtió definitivamente al catolicismo. Además este fue un año muy productivo para Pugin: realizó múltiples diseños de joyería en oro y plata y comenzó a experimentar en otros materiales como el bronce y el hierro. Estos trabajos le valieron un amplio reconocimiento. Además publicó su primer libro: *Contrasts or a Parallel Between the Architecture of the 15th and the 19th Centuries*<sup>9</sup>; su tesis central es la conexión necesaria entre la verdad religiosa y el diseño. En ella también defiende el valor funcional de la arquitectura:

*...la gran prueba para la belleza arquitectónica es la adecuación del proyecto a los fines propuestos y que el estilo de un edificio ha de estar en correspondencia con su utilidad, de modo que el observador pueda identificar inmediatamente el propósito para el cual fue elegido...[por lo que] tanto el aspecto exterior como el interior de un edificio han de poner de manifiesto el propósito para el cual éste ha sido destinado y con el cual exteriores e interiores han de concordar. Las copias baratas del diseño magnificante estimulan que la gente asuma una decoración que está más allá de sus medios o de su clase y es esta causa a la que podemos responsabilizar de toda la falsedad de esplendor que pervierte incluso las habitaciones de las clases bajas de la sociedad.<sup>10</sup>*

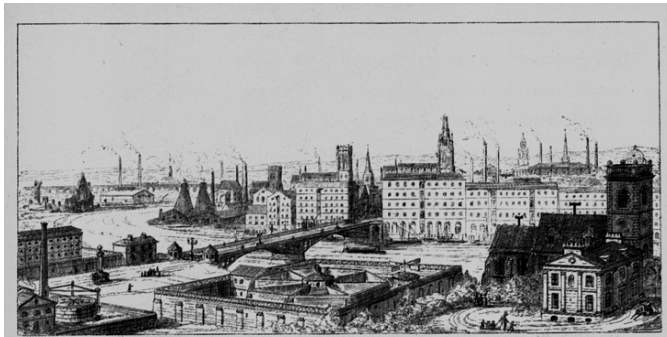
---

<sup>9</sup> La reimpresión más reciente de esta obra la editó H.R. Hitchcock. Nueva York. 1969.

<sup>10</sup> Citado por Krufft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*. p. 570.

En esta frase es notorio cómo para Pugin muchos de los males en el uso del ornamento reside en la falsa noción de que hay que disfrazar, en lugar de embellecer tanto los objetos de uso cotidiano como los edificios. Lógicamente es necesario considerar el detalle ornamental en concordancia con la construcción y la 'conveniencia'. Para esto es necesario considerar a la construcción a partir de los principales materiales: piedra, madera y metal. El hecho de que Pugin

considere estos elementos, es clara muestra de su conocimiento de los tres principios de Vitruvio, autor que sin duda conocía, pues al comentar sobre los diseños neoclásicos dijo: *"Vitruvio vomitaría si conociera los trabajos de aquellos que toman la gloria de llamarlo maestro."*<sup>11</sup>



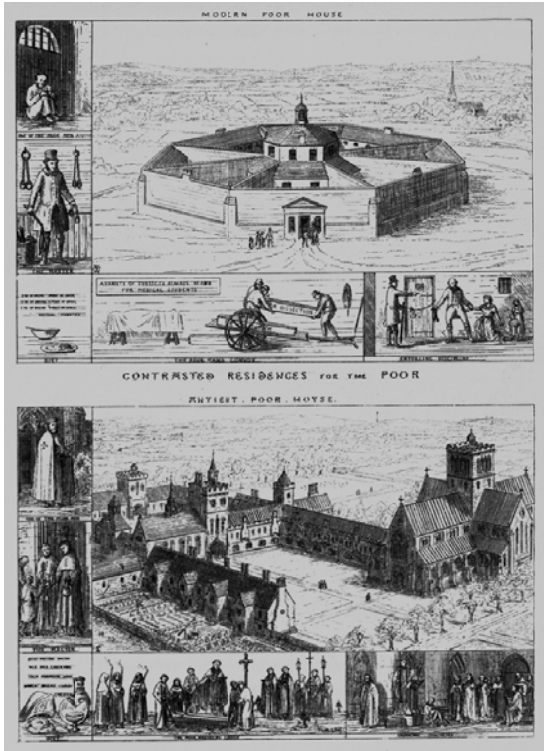
1. St. Michael's Tower rebuilt in 1750. 2. New Parsonage House & Pleasure Grounds. 3. The New Jail. 4. Gas Works. 5. Lincolns' Inn. 6. Iron Works & Poles of St. Martin's Abbey. 7. St. James' Chapel. 8. Baptist Chapel. 9. Unitarian Chapel. 10. New Church. 11. New Town Hall & Courts Room. 12. Wesleyan Ordinary Chapel. 13. New Christian School. 14. Quakers Meeting. 15. Societies Hall of Science.



1. St. Michael's on the Hill. 2. Queen's Orphan. 3. St. Thomas's Chapel. 4. St. Martin's Alley. 5. All Saints. 6. St. John's. 7. St. Peter's. 8. St. Andrew's. 9. St. Mary's. 10. St. Edmund's. 11. St. Paul's. 12. St. Nicholas. 13. St. Andrew's. 14. St. Peter's. 15. St. Paul's. 16. St. Andrew's. 17. St. Peter's. 18. St. Andrew's. 19. St. Peter's.

considera que a partir de ese momento se dio por primera vez en la historia la incongruencia entre la arquitectura y la moral de la sociedad. En esta obra presenta, con base en una serie de once pares de láminas dibujadas por él mismo (en la segunda impresión aumentó el número a 16 pares de láminas), sus ideas sobre lo que era la vida medieval, contrastándolas con la del siglo XIX. Sin duda el manejo de las imágenes es más bien propagandístico. Por ejemplo al contrastar la

<sup>11</sup> Ver Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. p. 83.



“casa de un pobre”, en la lámina correspondiente a la Edad Media, Pugin presenta un hermoso conjunto gótico, con iglesia, convento y jardines, mientras que su contraparte en el siglo XIX es un ambiente gris, sin ventanas, carente de jardines y encerrado en altas paredes octogonales que tienen un frontón neoclásico en la puerta principal. Al comparar en un par de láminas al ‘Maestro’, en la escena medieval representa a un sacerdote en ropas de monacales ayudando a las almas y por otro lado ilustra a un policía en uniforme

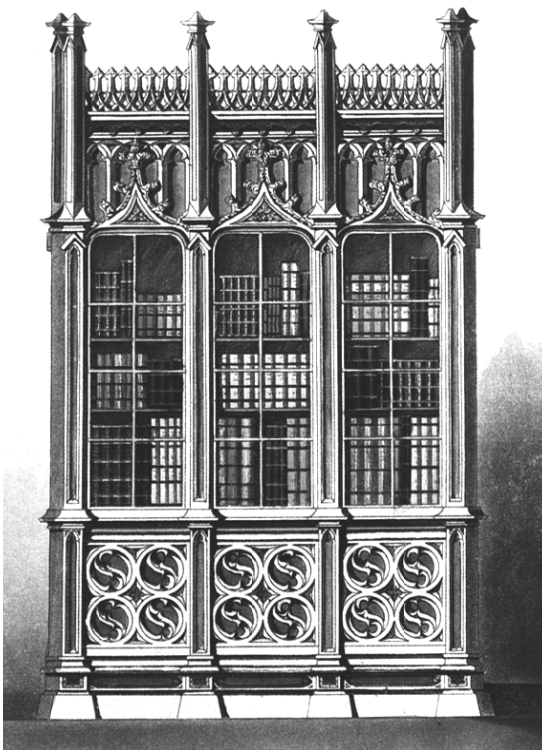
con botones dorados, arrestando a un campesino rodeado de gatos famélicos.

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

*Debemos tener esperanza y orar para que las glorias de la arquitectura no existan en vano, sino que a través de su entendimiento los hombres puedan ser guiados de nuevo a la unidad y la fe católicas, pues solo en ella se puede lograr un gran trabajo.<sup>12</sup>*

<sup>12</sup> Watkin, David. *Moral y Arquitectura*. p. 34.

Este autor hace una revisión histórica de la arquitectura, para concluir que la época en la que la sociedad desarrolló las obras arquitectónicas de mayor esplendor, fue la Edad Media y que esto coincide con la época de mayor actividad y desarrollo espiritual y moral. Este alto nivel espiritual se materializó en el estilo gótico<sup>13</sup>. El argumento histórico de Pugin continua al observar que la decadencia en la arquitectura coincide con el arribo del protestantismo a Inglaterra. Incluso llega a afirmar que *“Todo lo que hay de glorioso en las iglesias inglesas es católico, mientras que todo lo degradante y horrible es protestante”*<sup>14</sup>



Desarrolló con mayor profundidad esta tesis en su obra *The True Principles of Christian or Pointed Architecture* (publicada en 1841<sup>15</sup>) llegando a proponer que sólo aquel que fuera buen cristiano podría llegar a ser un buen arquitecto.<sup>16</sup>

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

*Las dos grandes reglas para el diseño son estas: primero, no debe haber elementos en un edificio que no sean necesarios por su conveniencia, construcción o pertinencia; segundo, que todo*

---

<sup>13</sup> Es necesario aclarar que el renacimiento del gótico no se debe tan solo a Pugin. Esta tendencia la podemos observar en diversos sectores de la llamada época romántica, sin embargo, la originalidad de Pugin estriba en que proponía la relación moral del gótico, con la decadencia social de su época, además de ver en el gótico tanto un estilo formal como un estilo de pensamiento y de vida.

<sup>14</sup> Citado en: Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence*. p. 21. Pugin en ocasiones habla de “Isabel, el demonio mujer” cuando se refiere a la Reina Isabel I de Inglaterra.

<sup>15</sup> La reimpresión más reciente de esta obra la publicó Thames & Hudson. Londres. 1973.

<sup>16</sup>Ver Sparke, Penny. *Diseño. Historia en imágenes*. p.p. 16-19.

*ornamento consista en el enriquecimiento de la construcción esencial del edificio ... y tan solo la arquitectura ojival ha llevado a cabo estos grandes principios ... los arquitectos de la Edad Media fueron los primeros en transformar las propiedades de los diversos materiales para sus propósitos e hicieron de sus mecanismos un vehículo para su arte.<sup>17</sup>*

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

*La severidad de la arquitectura cristiana se opone ahora a todo engaño. Jamás deberemos construir un edificio dedicado a Dios y hacer que parezca mejor de lo que realmente es por medios artificiales, por lo tanto dejemos que todos los hombres construyan obras para Dios de acuerdo a sus medios, pero que no realice copias espectaculares, pues es mejor hacer poco pero substancial y consistente, que producir un efecto grandioso pero ficticio.<sup>18</sup>*

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

*La arquitectura griega, esencialmente es de madera y aparentemente sus maestros nunca tuvieron suficientes habilidades o imaginación para alejarse de los tipos originales.<sup>19</sup>*

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

*La habilidad de un arquitecto se demostrará en su capacidad para superar las dificultades que se le presenten al intentar convertir un alzado, a partir de una planta conveniente, en pintorescas bellezas ... Todas estas modernas inconsistencias son el producto de un grave*

---

<sup>17</sup> Risebero, Bill. *La arquitectura y el diseño modernos. Una historia alternativa.* p.p. 27-30

<sup>18</sup> Citado en; Watkin, David. *Moral y Arquitectura.* p. 34. No deja de ser curioso observar que páginas más adelante, Pugin se contradice al señalar que; “Una de las grandes artes en Arquitectura consiste en hacer que un edificio parezca más amplio y elevado de lo que es en realidad”

<sup>19</sup> Ver Stanton, P. *Pugin: Principles of Design versus Revivalism.* Journal of Architectural Historians. Vol. XIII. Octubre 1954. p. 20-25



*error: las plantas de los edificios se proyectan de tal modo que se ajusten al alzado, en lugar de hacer que éste se adapte a la planta...*<sup>20</sup>

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

*La totalidad de la historia de la arquitectura ojival es una serie de invenciones .. [el avance tecnológico] es objetable tan solo cuando la invención mecánica irrumpe dentro de los confines del arte y tiende a subvertir los principios que debería hacer avanzar... en general, la parte mecánica de la arquitectura gótica se entiende bien, pero los principios que influyeron en las composiciones antiguas y el alma que se ve en todos los trabajos de antes, esto es lo lamentablemente deficiente: como lo he dicho antes, nada se puede obtener sino a través de un resurgimiento de los sentimientos y percepciones de la antigüedad, tan solo esto puede restaurar la verdadera arquitectura gótica.*<sup>21</sup>

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

*¿Se puede concebir a un clérigo diseñando una ventana triple, emblema reconocido de la Sagrada Trinidad para una reunión de comerciantes? Si la arquitectura es algo más que una actividad comercial, si en realidad es un arte libre, un arte intelectual, una verdadera rama de la poesía, entonces ensalcemos su realidad su significado y su verdad y por lo menos no debemos ponernos en peligro, al dar a dos contrarios la misma expresión material.*<sup>22</sup>

No es de extrañar esta búsqueda de principios en la arquitectura, hacia la década de 1840, la autoridad de los principios vitruvianos fue acremente cuestionada, así como los principios surgidos del racionalismo del siglo XVIII. La nueva era, la de

---

<sup>20</sup> Stanton, P. *Pugin: Principles of Design versus Revivalism*. p.26

<sup>21</sup> Ver Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence*. p. 20-21.

<sup>22</sup> Ver Clark, Kenneth. *The Gothic Revival*. p.p. 54-79.

los románticos, buscaba ávidamente un estilo propio, que diera justa expresión a sus aspiraciones. Mientras muchos arquitectos de la época admiraban en secreto las obras del gótico, ninguno se atrevía a revitalizar este estilo pues consideraban que carecía de principios verdaderamente arquitectónicos. Por otro lado, los diseñadores de la época fueron educados dentro de la tradición clásica o neoclásica, por lo que consecuentemente tenían mayor facilidad para proyectar bajo los cánones de ese estilo. Era necesaria la presencia de alguien que tuviera por un lado una sólida formación como arquitecto, pero que tuviera la capacidad de revitalizar al gótico. Ese lugar correspondió a Pugin, quien fue el primero en razonar el gótico y darle los principios que el racionalismo, aún vivo, demandaba, al mismo tiempo que mostró que la arquitectura se encuentra orgánicamente unida a la civilización de su tiempo. De esta manera, la palabra “correcto” logró entrar en el campo del diseño, tanto en los proyectos como en su crítica.



Pugin destacó en el diseño de mobiliario y se conservan muy buenos ejemplos de diseño de mobiliario y artículos religiosos. En el campo de la arquitectura destacó en la construcción de iglesias como St. Mary's Church en Derby (1838-1839), St. Wilfred's Church en Manchester (1839-1842), St. Oswald's Church en Liverpool

(1840-1842) y junto con Charles Barry, el diseño del Parlamento británico<sup>23</sup>. Su obra destaca por su dominio de la composición y a pesar de su inspiración gótica, Pugin se ufanaba de no ser un copista. Su conocimiento de los principios ojivales le permitía crear dentro de ese estilo.

*[El estilo gótico] es considerado por algunos como adecuado para diversos propósitos. Esto es melancolía y por lo tanto se considera que un arquitecto de hoy debe estar familiarizado con el, para así poder satisfacer a aquellos que admiran las cosas antiguas. Esto es falso. El arquitecto que adopta cualquier estilo para satisfacer a su cliente es tan poca cosa como el sacerdote que adopta cualquier credo. Los buenos edificios dependen de la condición de la sociedad y de la convicción del arquitecto. Primero debemos volver a ganar nuestra fe, entonces tendremos verdadera arquitectura.*<sup>24</sup>

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

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

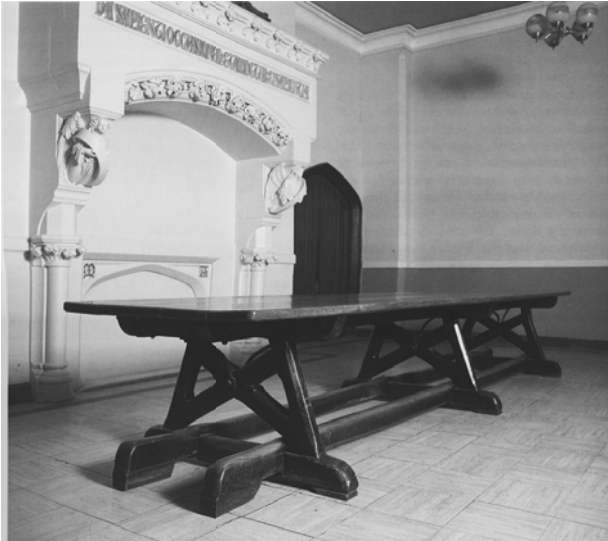
*Desde que Cristo muriera abandonado y sangrante en la Cruz del Calvario, nunca se ha expuesto a la vista del afligido cristiano un espectáculo tan triste como el que aparece en muchas iglesias católicas modernas, en las que la Adorable Víctima es presentada por los sacerdotes de la Iglesia de Dios, ataviados con hábitos miserables*

---

<sup>23</sup> En esta obra es evidente como el verdadero amor de Pugin era la ornamentación gótica, más que su construcción. En las casas del parlamento, Pugin se responsabilizó de toda la ornamentación exterior e interior, hasta el detalle de los ganchos para colgar los sombreros.

<sup>24</sup> Ver Sparke, Penny. *Design in Context*. p. 33.

*a modo de sagradas vestiduras ... [acompañados por] la actuación de una tropa infiel de músicos mercenarios...*<sup>25</sup>



En su última obra, Pugin se propone como objetivo explicar por qué si el gótico era el estilo inmortal señalado por Dios mismo, no se desarrolló sino muchos años después de la crucifixión de Cristo. Evidentemente los resultados de tal tarea dejan mucho que desear. Los argumentos utilizados por Pugin carecen de consistencia histórica y religiosa. De hecho si se aplicara un cierto rigor

eclesiástico a los argumentos de Pugin, fácilmente podían ser considerados como herejías. Dentro de los argumentos utilizados por Pugin en esta su última obra escrita, destaca la intención de hacer ver a la arquitectura ojival como un resultado 'natural', de hecho hacia el final de su vida externó su propósito de "escribir un tratado acerca de la arquitectura natural". En *Apology ...* dice:

*... todo edificio que es concebido de modo natural, sin disfraces ni encubrimientos, necesariamente ha de tener un buen aspecto ... la belleza de un diseño arquitectónico depende del hecho de que sea la expresión de aquello que requiere el edificio y que, para los cristianos, esa expresión sólo puede darse correctamente por medio de la arquitectura ojival...*<sup>26</sup>

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

*... torrecillas escalonadas para tinteros, cruces monumentales para pantallas, colgajos fastidiosos en los tiradores de las puertas, cuatro portales y un haz de columnas para sostener una lámpara francesa...*

---

<sup>25</sup> Ver: Watkin, David. *Moral y Arquitectura*. p. 12.

<sup>26</sup> Watkin, David. *Moral y Arquitectura*. p.p. 38-39.

*ni escala, ni forma, ni unidad de estilo son considerados jamás por quien diseña estos horrores... aunque el esquema de la pieza sea moderno o vulgar, basta con la introducción de un cuadrifolio o un arco apuntado, para que de inmediato sea calificada y vendida como gótica.<sup>27</sup>*

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



---

<sup>27</sup> Ver: Wills, Geoffrey. *El mueble. Historia, diseño, tipos y estilos.* p. 186.

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



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

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



Toda una nueva generación de arquitectos se inspiró en las obras y escritos de Pugin, buscando formas y construcciones honestas y dueños de la suficiente confianza para llevar al gótico más allá de la anécdota nostálgica o la copia arqueológica. Surgieron así personalidades como George Edmund Street<sup>28</sup>, William Burges, William Butterfield y Gilbert Scott<sup>29</sup>. Fue también el inspirador de muchos de los principios teóricos manejados por John Ruskin<sup>30</sup> y posteriormente William Morris, quienes eventualmente reconocieron en Pugin la fuerza inicial que desembocó en

el Movimiento *Arts and Crafts*.

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

---

<sup>28</sup> Street sería, tiempo después maestro de William Morris.

<sup>29</sup> Estos arquitectos, inspirados en Pugin, tuvieron grandes triunfos en el continente: el concurso para la catedral de Lille (1856), ganado por Burges y la iglesia de San Nicolás en Hamburgo, por G. Scott. Con obras como estas, la arquitectura inglesa obtuvo un gran renombre, pues algunos críticos consideraban que incluso habían dado lecciones de gótico a los mismos franceses. Estos ingleses reconocían -sin embargo- la maestría y destreza de Viollet-le-Duc.

<sup>30</sup> Ruskin reconocía públicamente que no había más que hojear la obra *Contrasts* de Pugin, sin embargo en sus escritos continuamente establece polémica con Pugin, lo que muestra que sí conoció sus obras. El rechazo de Ruskin tiene su origen en las posiciones religiosas de ambos.



búsqueda de criterios externos a los tres valores propuestos por Vitruvio (utilidad, firmeza y expresión). Ésta es una de las características distintivas del Movimiento Moderno.



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

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

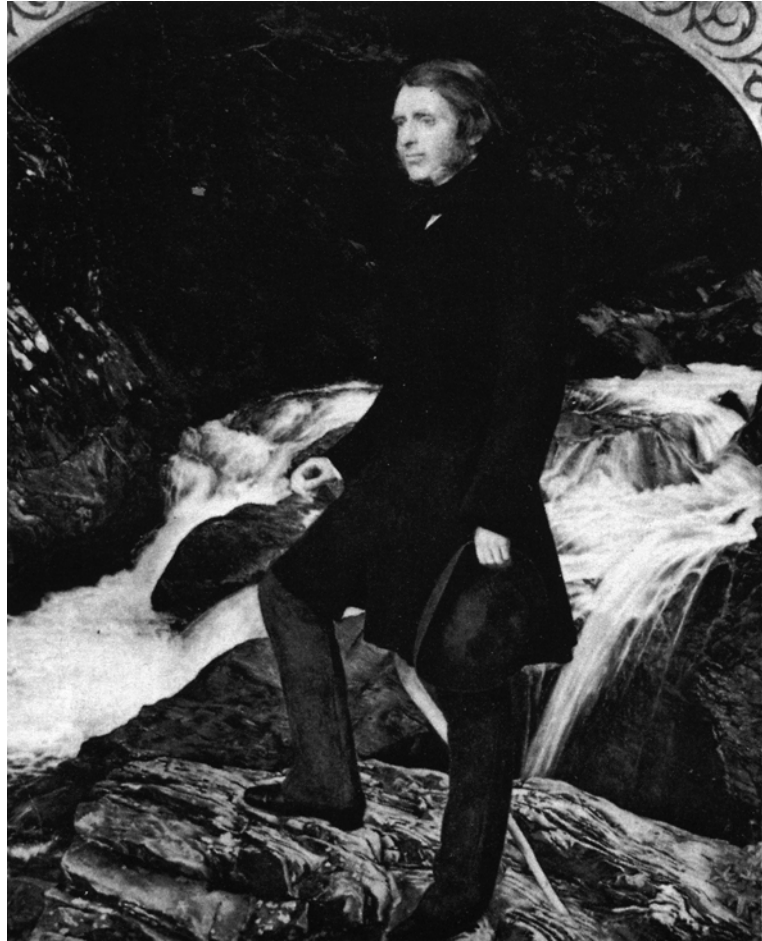
Al morir, el periódico *The Times* escribió<sup>31</sup> en su obituario:

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

---

<sup>31</sup> Citado en Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. p. 87.





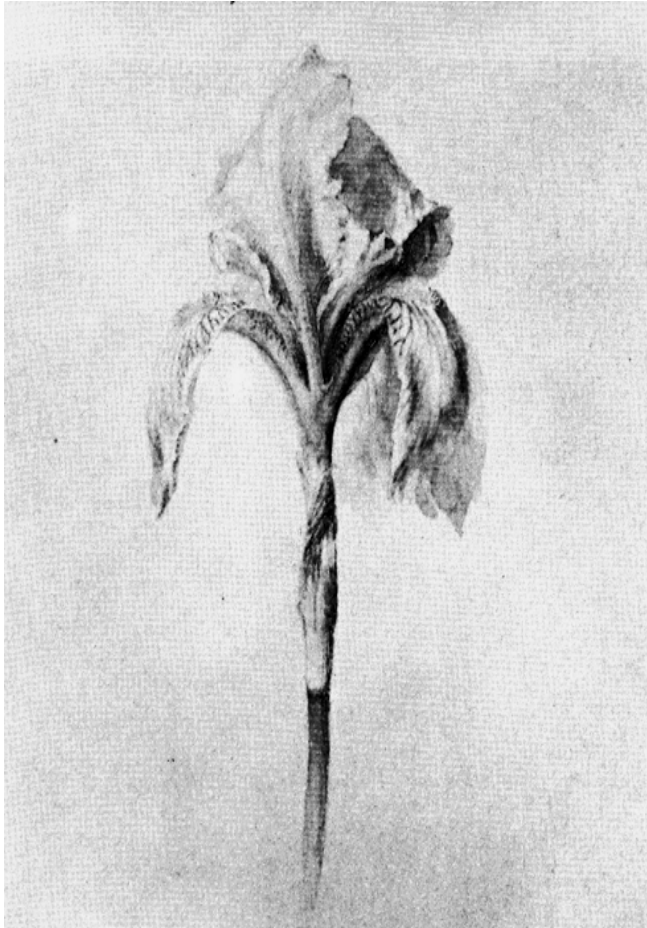
## **EL DISEÑO Y LA ÉTICA**

**JOHN RUSKIN**

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

John Ruskin

Nace en Londres en 1819, hijo de un próspero mercader de vinos y es educado en los rígidos principios de la Iglesia Evangélica. Estudia filosofía en Oxford de



1837 a 1843. Para esta época ya había publicado su primer libro de poemas (*Spiritual Times*, 1836) y su primer artículo sobre crítica de la arquitectura apareció en 1837 en la revista *Architectural Magazine*. Desde ese momento destacó como crítico de arte, particularmente porque desde el inicio de su obra fue clara su posición al rechazar la posibilidad de juzgar al arte sin juzgar a la sociedad que lo creó. Arnold Hauser considera que Ruskin

*...fue quien anunció por vez primera la nueva de que el arte no era un privilegio de los artistas, los especialistas y los eruditos, sino que era propiedad y tributo de cada hombre. Y sin embargo,*

*Ruskin no fue nunca socialista, sino un auténtico demócrata.*<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. p. 58.

En 1889, en la conferencia *The Art of the People*, Ruskin establece una analogía entre el arte y un iceberg, cuya parte visible solo se puede sostener con base en una gran diversidad de motivaciones de toda índole y esta base es una masa mucho mayor que la parte visible, a pesar de que permanece fuera de nuestra percepción inmediata, por lo que concluye que es imposible “*Disociar el arte de la moral, de la política y de la religión de una sociedad*”.<sup>2</sup>

Fue sobre este enfoque que construyó todo su pensamiento en relación a la arquitectura y el diseño. Si bien no se dedicó a la práctica proyectual (a pesar de ser un buen dibujante), por medio de sus escritos difundió sus ideas sobre la importancia moral de la arquitectura, principalmente en sus obras *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y *Las piedras de Venecia* (1853-1854), sin embargo para acercarse a la práctica del arte decide fundar el Gremio de San Jorge<sup>3</sup> -*St. George's Guild*- uno de los primeros grupos del movimiento *Arts and Crafts* y en esta asociación dirigió, por medio de su innegable sensibilidad y educación visual, la realización de diversas obras, tanto en diseño de iglesias como en el de objetos de uso sacro y cotidiano.

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

*La arquitectura es el arte que dispone y adorna los edificios levantados por el ser humano para el uso que sea, de modo que la visión de ellos contribuya a su salud mental, poder y placer ... por construir se entiende por lo común armar y ajustar las diversas partes de un edificio o receptáculo de tamaño considerable ... Así pues restrinjamos el nombre de ese arte [la arquitectura] que, haciéndose cargo y admitiendo como condiciones para su trabajo las necesidades y usos de la construcción, imprime a su forma ciertos caracteres venerables o bellos, por lo demás inútiles... si a la piedra que reviste ese baluarte se le añade un carácter superfluo, como una moldura acalabrotada, eso es arquitectura...<sup>4</sup>*

---

<sup>2</sup> Citado en Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea*. p.64

<sup>3</sup> Una característica específica de este gremio -comparado con otros que surgieron durante el movimiento *Arts and Crafts*- era su estructura monástica, más que estrictamente gremial. Ruskin pretendía que cada obra que produjera el gremio, fuera un “himno elocuente” en honor del estilo de vida monástico de la Edad Media. Esta es una muestra más de cómo las ideas religiosas de Ruskin permeaban todas sus actividades.

<sup>4</sup> Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 17.

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

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

*Soy, por naturaleza, conservador, amo las cosas viejas porque son viejas y odio las nuevas solamente porque son nuevas. Por lo tanto si avanzo en mi doctrina sobre la innovación, seguramente lo haré contra la veta de mi mente y esto, en cuestiones políticas, es de una importancia infinita.<sup>5</sup>*

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

*Nunca pasa un día sin que nuestros arquitectos sean llamados a ser originales y a inventar un nuevo estilo ... Las formas de la arquitectura que ya nos son conocidas son suficientemente buenas para nosotros y mucho mejores que cualquiera de nosotros.<sup>6</sup>*

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

*En realidad esta humillación del hombre a la máquina, más que cualquier otro mal de nuestro tiempo, lleva a las masas a una vana, incoherente y destructiva lucha por una libertad cuya naturaleza desconocen... No se trata de que [los obreros] estén mal*

---

<sup>5</sup> Ver Krufft, Hanno-Walter. *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. p.p. 575-579.

<sup>6</sup> Ver Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. p. 18-19.

*alimentados, sino más bien de que no experimentan ningún placer en el trabajo con que se ganan la vida y por ello, consideran que el único medio para obtener el placer es la riqueza.<sup>7</sup>*

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

*Piadosa: que incluye todas las construcciones erigidas en honor o servicio de Dios.*

*Conmemorativa: que incluye monumentos o tumbas.*

*Civil: que incluye todos los edificios levantados por naciones o sociedades para diversión y asuntos corrientes.*

*Militar: que incluye toda la arquitectura pública y privada de defensa.*

*Doméstica: que incluye toda categoría y tipo de vivienda.<sup>8</sup>*

Ante la necesidad de encontrar un principio que vaya más allá de los distintos cambios de estilo que se han dado en la historia, Ruskin considera que debemos empezar por reconocer las leyes naturales, pues sólo éstas son constantes, generales e irrefutables, en contraste con las leyes que surgen del conocimiento, que ciertamente están sujetas a cambios basados en la normal progresión de los descubrimientos científicos. Así, según Ruskin, la verdad y la belleza conforman un todo indivisible y la ornamentación de la arquitectura es la manifestación de la vida del arte. El objetivo de *Las siete lámparas* es plantear guías fundamentales en el quehacer del proyectista. A grandes rasgos, estos siete principios son:<sup>9</sup>

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

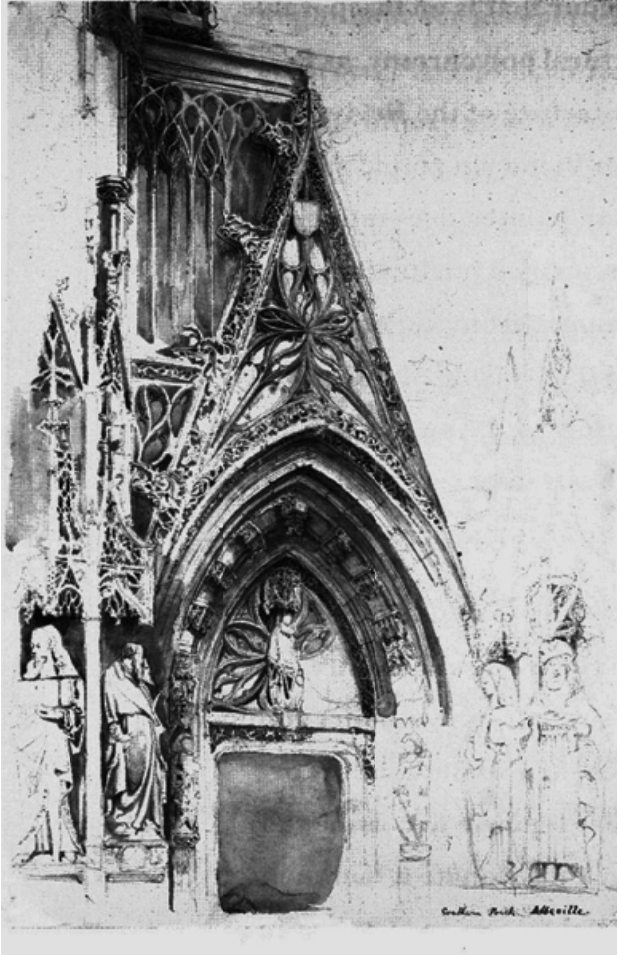
---

<sup>7</sup> Ver Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea*. p.p. 84-85

<sup>8</sup> Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 18.

<sup>9</sup> Evidentemente este resumen no hace honor a la importancia de la obra de Ruskin, para mayor detalle se puede consultar la obra en una reimpresión reciente: Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ediciones Coyoacán. México. 1994.





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

En el espíritu del sacrificio podemos distinguir dos modos: el primero que busca el ejercicio de la autonegación por el bien de la disciplina y el segundo que se realiza en el deseo de honrar o satisfacer a alguien aun a costo del

sacrificio. El segundo modo sería el que deberíamos encontrar en el arquitecto, que lo llevaría a vivir dos grandes condiciones:

*Primero, que deberíamos poner lo mejor de nosotros en todo y segundo que debemos considerar el incremento aparente del trabajo como un incremento en la belleza del edificio.<sup>10</sup>*

- La lámpara de la Verdad, que guía en el uso honesto de los materiales.<sup>11</sup>

Según Ruskin, hemos aprendido a rechazar la calumnia, la hipocresía y la traición porque nos hacen daño, pero no somos conscientes de la culpa de la mentira amigable o que pretende hacernos un bien, como es el caso de la mala

<sup>10</sup> Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 44.

<sup>11</sup> Sin embargo Ruskin nunca ve al material desligado de la mano de obra: “[...] puesto que no es el material, sino la ausencia del trabajo humano, lo que hace que una cosa carezca de valor [...] de hecho es posible, incluso común que los hombres se hundan a sí mismos convirtiéndose en máquinas, de manera que incluso el trabajo manual tiene las características de la mecanización...” Citado en Clark, Kenneth. *Ruskin Today*. p.130.

arquitectura, pues en esta profesión, más que en cualquier otra manifestación artística, las oportunidades para mentir son mayores, no sólo por la sutileza del diseño, sino porque es posible violar directamente la verdad, al falsificar la naturaleza de los materiales y la cantidad y calidad de la mano de obra. El primer gran paso hacia la arquitectura grandiosa es alejar la deshonestidad. Las mentiras arquitectónicas pueden ser de tres tipos:

1. La sugerencia de un cierto modo de estructura o soporte que no sea el auténtico.
2. La pintura o revestimiento de superficies para representar otro material que no sea el utilizado en la construcción.
3. El uso de ornamentos de hierro hechos por máquinas, que simulen al hierro forjado.

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

*Usas algo que pretende tener un valor que no tiene, que pretende tener un corte y una consistencia de los que carece; es una superchería, una vulgaridad, una impertinencia, un pecado. Tírala, hazla pedazos, mejor es que dejes sin acabar su trazo en la pared, no has pagado por tenerla, nada tienes que ver con ella, no la necesitas.<sup>12</sup>*

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

Ruskin considera que los edificios que más fácilmente recordamos se pueden dividir en dos grupos: aquellos edificios que se distinguen por su delicadeza y hermosura y que provocan nuestra admiración afectiva; el segundo grupo es el de aquellas obras que por su severa y en ocasiones misteriosa majestuosidad producen una admiración similar a la que sentimos ante un gran poder espiritual. El primer grupo ocasiona veneración, el segundo nos domina. La diferencia entre ambos es la misma que entre lo que es derivativo y lo que es original, puesto que

---

<sup>12</sup> Citado en Benévolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. p. 202-203

lo que es hermoso se deriva de la naturaleza, pero lo que no surge de ella, depende para su dignidad, del arreglo que le da la mente humana.

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

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



Toda la belleza, nos dice Ruskin, puede encontrarse en las leyes de las formas naturales, pues las más adorables formas y pensamientos están tomados directamente de la naturaleza, por lo que todo trabajo que se pueda considerar como noble es la expresión del placer del hombre ante la obra de Dios. Por lo tanto, parece razonable partir del principio “de la frecuencia a la belleza”; argumenta Ruskin que lo que es más bello se da con mayor frecuencia en la naturaleza<sup>13</sup>, así, las flores son más bellas

---

<sup>13</sup> Es sobre esta base que Ruskin considera que toda la ornamentación griega no es bella, pues sus formas no se encuentran en la naturaleza.

que las piedras, los animales más que las flores y el pináculo lo reserva para el ser humano.

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

Con respecto a la proporción,<sup>14</sup> lo primero a considerar es que siempre debe haber un elemento dominante pues no puede haber proporción entre iguales; lo segundo es que puede haber simetría, pero simetría sin proporción no es composición, pues componer es arreglar cosas desiguales satisfactoriamente; por último, la proporción sólo puede existir entre tres cosas por lo menos, puesto que si sólo se usaran dos sería una comparación y no una proporción.<sup>15</sup>

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

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

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

Según Ruskin, todas las cosas son nobles en la misma proporción que participan en la riqueza de la vida; así, el poder que para dar placer tiene la arquitectura,

---

<sup>14</sup> Ruskin considera que enseñar sistemas para medir la proporción equivale a enseñarle a un músico a componer usando el cálculo matemático para establecer las relaciones entre las notas.

<sup>15</sup> De hecho considera que la división de un edificio en tres cuerpos es la más bella de todas.

depende por completo de la vívida expresión de la vida intelectual que ha estado involucrada en su producción. Hay dos características que son vitales para esta expresión: la franqueza y la audacia. La primera se refiere a la confesión abierta de qué se ha tomado prestado en la forma y de donde viene; por audacia se entiende el sacrificio, del precedente cuando éste llega a ser inconveniente.

Por otro lado, todos los acabados de un edificio deben ser hechos a mano; mientras los seres humanos trabajen con las manos y todo su corazón, no importa lo malo que sea el resultado -en términos de habilidad artesanal- pues de cualquier manera en la obra será visible esa cualidad especial que es superior a cualquier precio, pues sin duda los diseños serán interesantes y vitales cuando sean comparados con los producidos por una máquina sin vida.

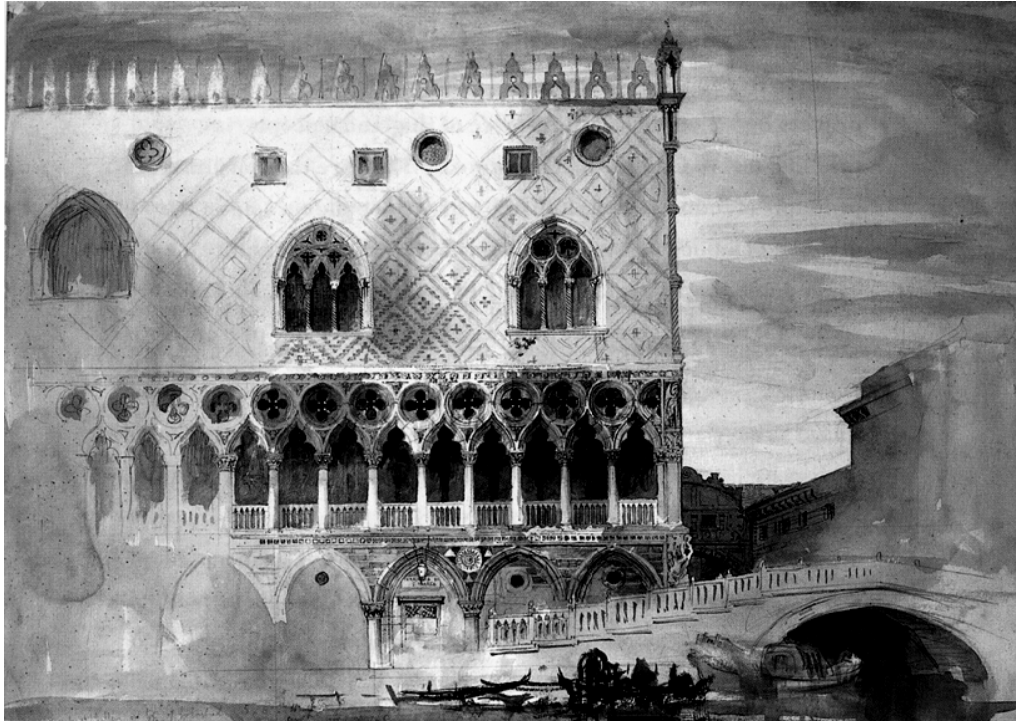
- La lámpara de la memoria, guía en el esfuerzo del diseñador por ofrecer, sobre todo a las generaciones futuras, verdaderas obras de arte.

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

*Si los hombres vivieran como hombres, sin duda sus casas serían como templos; templos que difícilmente nos atreveríamos a injuriar y en los cuales sería para nosotros más sagrado el habitarlos... [puesto que] la gloria de un edificio no está en sus piedras o en su oro, sino en su edad y en ese profundo sentido lleno de voces y de aguda contemplación, de simpatía misteriosa, tampoco está en la aprobación o el rechazo que son sentidos en los muros que durante mucho tiempo han sido tocados por las sucesivas olas de humanidad.<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*.



- La lámpara de la obediencia, que surge de la autodisciplina durante el estudio y la utilización de los mejores estilos del pasado (por supuesto, destaca al gótico). *“Toda la arquitectura propone un efecto sobre el alma humana y no tan solo un mero servicio al cuerpo humano”*<sup>17</sup>

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

---

<sup>17</sup> Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Es importante observar cómo en el pensamiento de Ruskin, las cualidades funcionales de la obra arquitectónica pasan a un segundo término en importancia.

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

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

*He dicho arquitectura y todo el arte, pues creo que aquella debe ser el principio de las artes, a la cuál seguirán las demás en un ritmo y orden; y creo que la prosperidad de nuestras escuelas de pintura y escultura, a las que nadie negará vida, aunque sí muchos la salud, depende de nuestra arquitectura.<sup>18</sup>*

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

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

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

---

<sup>18</sup> Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 182.

*arrojaron sus mejores ideas no solo en interiores, sino en los exteriores comunes de ladrillo y yeso en los muros de Venecia.*<sup>19</sup>

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

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

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

- 1. El carácter primitivo de la obra
- 2. La movilidad o tendencia al cambio
- 3. El amor a la naturaleza (puesto que las formas que no proceden de la naturaleza son necesariamente feas)
- 4. Imaginación distorsionada (en inglés “*Grotesqueness*”, que se refiere a la libertad -como en el medioevo- para imaginar animales o plantas basadas en la naturaleza y distorsionadas)
- 5. Pesadez en las proporciones (de hecho proponía un rechazo a los sistemas clásicos de proporciones)
- 6. Redundancia en la riqueza ornamental.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Citado en Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. Journal of Design History. p. 230.



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

*De todos los escritores que han intentado examinar los principios propuestos en Las Piedras de Venecia, ninguno ha hecho todavía un solo comentario sobre lo que es precisamente el capítulo más importante en todo el libro, esto es, la descripción de la naturaleza de la arquitectura gótica como aquella que involucra necesariamente la libertad de los trabajadores.<sup>21</sup>*

Ruskin va más allá que Pugin al mencionar no sólo los altos valores morales de la arquitectura cristiana<sup>22</sup>, sino también al proponer que los objetos y los edificios, deberían evidenciar sin tapujos sus orígenes en tanto que artefactos hechos por el hombre.<sup>23</sup> Al poner el acento en las cualidades de la mano de obra, dio pie para el desarrollo del movimiento *Arts and Crafts* que buscaba, entre otras cosas, revalorar el trabajo manual. Podemos afirmar que en Pugin encontramos un impulso religioso; Ruskin llevó ese impulso a principios de carácter ético y político, así en su obra *Unto this last* (1862), hace una severa (y sarcástica) crítica a la ética del sistema capitalista, considerando que el uso indiscriminado que se hace de la maquinaria es inmoral puesto que exige un trabajo no creativo por parte de los obreros y sólo busca la ganancia del capitalista:

*La adoración de la Inmaculada Virgen del Dinero, Madre de la Omnipotencia del Dinero, es la forma del protestantismo de la Adoración católica de la Madona.<sup>24</sup>*

---

<sup>20</sup> Si bien distingue tres tipos de decoración en la arquitectura: la servil (realizada por los esclavos de la antigüedad), la Constitucional (adecuada para los edificios señoriales) y la revolucionaria (en la que la ornamentación se emancipa del edificio y por lo tanto no es tan noble).

<sup>21</sup> Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence*. p. 143.

<sup>22</sup> De hecho Ruskin (quien tuvo una sólida formación académica dentro del anglicanismo) no compartía las ideas religiosas de Pugin y el catolicismo le parecía una aberración.

<sup>23</sup> Ver Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p.p. 20-32.

<sup>24</sup> Citado en Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. p. 96.



La crítica de Ruskin al capitalismo, ciertamente no tiene nada que ver con el socialismo, del que también manifestaba enfáticamente su distanciamiento. Para este autor, las diferencias entre clases sociales era una ley de la naturaleza, por lo que resulta absurdo pretender la igualdad entre los hombres. Su crítica surge más bien desde su formación religiosa, al considerar que el sistema capitalista falta a la Caridad. Esta posición ideológica fue la que propició que Belfort Bax hiciera de Ruskin un blanco a sus críticas:

*Su gremio San Jorge, su movimiento estético, etc. no competen más que a un sector de la clase acomodada... de aquí a pocos años todo habrá quedado disecado en las páginas de la historia, indicando el espacio de unos entusiasmos desmedidos y de unas energías despilfarradas. Ya es tiempo de que esta juventud y con ella, sus animosos profetas, desciendan por un momento del cerro de la transfiguración ruskiniana, entre nubes de sentimentalismo vaporoso, al prosaico suelo de la ciencia económica y contemplen las cosas tal y como son.<sup>25</sup>*

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

La posición social de Ruskin está más cercana a la Utopía de Tomás Moro, que a las ideas socialistas de Marx; los juicios de Ruskin se centran en primera instancia en la naturaleza del hombre, seguida de su personal concepto de las necesidades y por último, a manera de conclusión lógica dentro de la estructura de su pensamiento, con la naturaleza del trabajo, que sólo es viable cuando se

---

<sup>25</sup> Citado en Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea*. p. 84.

convierte en expresión de las necesidades. Así, por ejemplo, considera que una sociedad justa debe observar tres sencillas reglas:

1. *Nunca promover la producción de algún artículo que no sea absolutamente necesario y en la manufactura del mismo, la Invención no tiene participación alguna.*
2. *Nunca demandar un acabado preciso por la precisión misma, sino tan solo por algún fin noble o práctico.*
3. *Nunca estimular la imitación o copia de cualquier clase, excepto con la intención de preservar los alcances de grandes trabajos.*<sup>26</sup>

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

*He llegado a ver el hecho de que el gran arte realmente es inútil para la gente en general, y que para lograr que todos lo puedan observar, debemos empezar en el otro extremo, o sea con la educación moral de la gente, de modo que le he dado la vuelta a mi pensamiento ... me veo forzado precisamente por el mismo instinto que me lleva a examinar las leyes de la arquitectura o de las formas de las montañas, a la consideración de las cuestiones políticas... no puedo evitarlo, las preguntas se me presentan y me veo obligado a trabajar sobre ellas.*<sup>27</sup>

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

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

---

<sup>26</sup> Citado en Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. Op Cit. p. 28.

<sup>27</sup> Citado en Clark, Kenneth. *Ruskin Today*. p. 7.

*bebemos o de cada mesa en la que comemos el pan, se educa, ya sea de una manera u otra, a una masa de hombres.*<sup>28</sup>

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

*En verdad no es el trabajo el que se divide, sino el hombre: dividido en segmentos de hombre, roto en pequeños fragmentos y migajas de vida, de manera que cualquier pequeño fragmento de inteligencia que queda en el hombre no es suficiente para hacer un alfiler, o un clavo, sino que se agota en hacer la punta de un alfiler o la cabeza de un clavo...*<sup>29</sup>

En los últimos años de su vida, Ruskin pasó por un período de gran inestabilidad emocional<sup>30</sup>

*Ya no creo en el Evangelismo y los evangélicos que alguna vez fueron mis amigos, me ven con el mismo horror que a los cerdos poseídos de Genesaret. Tampoco creo en el Papa y algunos amigos que son católicos romanos, que alguna vez tuvieron en mí grandes esperanzas, ahora piensan que debería ser quemado en la hoguera ... estoy tan solo como una piedra en la parte alta de una montaña árida, he caído en el lado equivocado...*<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Curiosamente, estas palabras fueron pronunciadas en un discurso para protestar por la reinaguración del Crystal Palace.

<sup>29</sup> Citado de *Stones of Venice*. En Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. p. 95.

<sup>30</sup> Buena parte de esta inestabilidad se debió a su conflicto con su esposa Effie, de quien terminó divorciándose hacia 1854. Posteriormente sintió una gran pasión por Rose LaTouche, pero era un amor imposible por estar ella casada. Este hecho lo llevó a un estado de profunda depresión y aislamiento. Muchos de sus contemporáneos aseveran que Ruskin, de hecho, perdió la memoria y su capacidad de razonar se vio fuertemente disminuida. En ocasiones se llegó a pensar de que estaba demente.

<sup>31</sup> Ver Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence*. p. 140.

Durante esta etapa de su vida, la amistad con el cardenal Manning fue de gran importancia. Gracias a esta relación, Ruskin llegó a reconocer que muchos de sus ataques a Pugin<sup>32</sup>, fueron motivados por el rechazo a su fanatismo religioso. En sus últimos escritos hay una búsqueda de apoyo espiritual.

*Tal vez, por el bien de mi salud, sería mejor que declarara de una vez que deseo ser un monje protestante, a la manera de los monjes de la orden terciaria de San Francisco: separado de mi esposa y poder alejarme de todo para vivir en una ermita arriba de Sión, algo que siempre he envidiado ... en realidad nunca he dudado de la pureza de la Iglesia Católica original y estoy asombrado, casi hasta el silencio, por la pequeñez de mi mente protestante llena de egoísmo...*<sup>33</sup>

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

Las ideas de Ruskin tuvieron gran influencia en los intelectuales de su época, pero su concreción en diseños se dio en el llamado movimiento *Arts and Crafts*. cuyos seguidores recurrían constantemente a sus escritos, en busca de principios que guiaran la configuración formal. El detonador de este movimiento fue la Gran Exposición de la Industria de Todas las Naciones, que se llevó a cabo en 1851, en el *Crystal Palace* de Londres.

Los organizadores de esta exposición<sup>34</sup> pretendían originalmente realizar una gran exhibición sobre *Machinery, Science and Taste* (Maquinaria, Ciencia y Buen

---

<sup>32</sup> Ruskin llegó a decir de Pugin que era “uno de los arquitectos más pequeños que se pueda concebir”

<sup>33</sup> Clark, Kenneth. *The Gothic Revival*.. p. 144

<sup>34</sup> Si bien los principales patrocinadores fueron la reina Victoria y su esposo el príncipe Alberto, el comité organizador estuvo formado por Sir Henry Cole, Richard Redgrave y Owen Jones. Todos

Gusto), sin embargo, por la influencia de la reina Victoria y del príncipe Alberto, la exhibición logró presentar un amplio espectro en lo que se refiere a la producción industrial en sus diversos campos, por lo que se reunieron no sólo muestras de la producción industrial de los países más avanzados, sino también ejemplos de la producción artesanal de países como India, China, y Tailandia. También fue ésta la primera exposición internacional a la que asistió la industria de los E.U.A., dando ocasión a que, por primera vez, se tuviera la oportunidad de comparar las diversas tendencias de la producción no sólo industrial, sino de los objetos en general<sup>35</sup>.

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

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

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

---

ellos formaron el llamado “Círculo de Cole”, que como veremos más adelante fue de gran importancia en la conformación del diseño moderno.

<sup>35</sup> Como dato interesante podemos mencionar que Pugin fue el encargado de diseñar el llamado Salón Medieval, aunque nunca estuvo de acuerdo en que sus obras se exhibieran dentro de un edificio de cristal y acero (diseñado por Paxton), al que consideraba como “un gran invernadero”.



La otra corriente en esta polémica se dio con la labor de diversos diseñadores, que inspirados en las ideas de Ruskin, formaron diversos gremios<sup>36</sup> de productores que, a la usanza medieval, recurrían a la mano de obra, rechazando (algunos en mayor grado que otros) la intervención de la máquina y buscaban en el estilo gótico el medio para la renovación moral de la sociedad. Por el ardor de sus escritos y la febril actividad social que desplegaron, los miembros de este movimiento tuvieron gran influencia en la Inglaterra de fin de siglo y de

ahí a Europa e incluso los E.U.A.<sup>37</sup>

Ruskin muere en 1900, dejando una gran obra que sólo pudo ser compilada hasta 1912 y que abarca 39 volúmenes<sup>38</sup> lo que da una idea de la pasión y entrega de Ruskin. Sin duda, uno de los resultados de semejante esfuerzo fue lograr en Inglaterra -inicialmente y después a otros países- el desarrollo de la conciencia sobre la importancia de la arquitectura y el diseño en general en términos sociales. El discurso subyacente, que surge de la lectura de *Las siete lámparas de la arquitectura* y de *Las piedras de Venecia*, es que la arquitectura debe ser de capital importancia para todos los hombres. Y esto también fue resultado de la labor de Ruskin.

---

<sup>36</sup>Dentro de los más destacados podemos mencionar al gremio de San Jorge, fundado por Ruskin, al gremio del Siglo, encabezado por Mackmurdo, y el gremio de los Trabajadores del Arte que tenía entre sus miembros a William Lethaby.

<sup>37</sup> Sus ideas encuentran eco en Louis Sullivan, pero sobre todo en Frank Lloyd Wright, quien siempre lo consideró como uno de sus guías en la teoría del diseño.

<sup>38</sup> Cook, E.T. (ed) *John Ruskin, The Works*.

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

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

*Para la mayoría de los lectores, Ruskin tuvo éxito al desinfectar la arquitectura gótica. Y esto se debe a que fue la primera persona que conscientemente se propuso esa tarea, porque su trabajo puede ser leído sin temor a la contaminación y por esto será recordado como el originador de las doctrinas del resurgimiento del gótico.<sup>39</sup>*

El hecho de que Ruskin no fuera un practicante cotidiano de la actividad proyectual, le da la posibilidad de alejarse del mundo duro de las realidades tecnológicas, funcionales y económicas del proyecto; por otro lado sin duda lo limita en cuanto a su comprensión de la complejidad de la configuración formal. Al alejarse de los principios de la tradición que parte desde Vitruvio, pudo revitalizar la visión sobre la arquitectura. Evidentemente hacía falta la visión de alguien que, sin perder los principios ideales de Ruskin, se comprometiera con el proyecto. Este lugar estaba reservado para William Morris. Sin embargo, dentro del contexto del presente trabajo cabe preguntarnos ¿cuál fue la incidencia del pensamiento de Ruskin en el Movimiento Moderno?

En primera instancia, sin duda hay una fuerte influencia del movimiento *Arts and Crafts* en Walter Gropius, particularmente durante la fundación de la Bauhaus en Weimar, cuando las referencias a la importancia del gótico y la preponderancia del trabajo manual forman la columna vertebral de su pensamiento. Durante esta

---

<sup>39</sup> Clark, Kenneth. *Gothic Revival*. p. 196.



época, la continua mención a la posición política y ética del diseño, es una clara herencia del pensamiento de Ruskin y Morris.

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

*Esta es la forma [la ojival] de todas las buenas puertas. No hay excepción posible. En todo el mundo y a través de todas las edades. Ninguna otra forma puede ser inventada que la supere.<sup>40</sup>*

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

Frank Lloyd Wright, en sus obras de carácter autobiográfico<sup>41</sup> señala que leyó *Las siete lámparas de la arquitectura*, siendo aún adolescente y que esta obra le abrió los ojos a la importancia del arte y en especial de la arquitectura; sin embargo no deja de reconocer que, en términos proyectuales, tuvo mayor influencia sobre su trabajo la lectura de Viollet-le-Duc (incluso regaló copias de *Raisonné* a sus hijos<sup>42</sup>), a quien consideraba, junto con Louis Sullivan sus dos grandes guías en términos de proyectar arquitectura.

Entre Ruskin y Wright existen diferencias (el inglés amaba su pasado mientras que Wright nació en un país que apenas lo empezaba a construir; uno buscaba revivir una tradición, el más joven deseaba iniciar una; Ruskin se alejó del avance tecnológico, Wright se acercó a la producción industrial), sin embargo también es evidente que en ambos hay una observación de la naturaleza con el objeto de

---

<sup>40</sup> Ver Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence*. p. 145 y s.s.

<sup>41</sup> Ver Wright, Frank Lloyd. *An Autobiography*. p.p. 33-35 y 53-57 Del mismo autor: *A Testament*. p. 17-23.

<sup>42</sup> De hecho, John Lloyd Wright comenta que su padre, con respecto a las obras de Viollet-le-Duc, le dijo: “*En ellas encontrarás toda la escolaridad en arquitectura que necesitas*” Ver: Wright, John Lloyd. *My Father Who is on Earth*. p. 136 y s.s.

tomar de ella su fuente primaria de inspiración y sobre todo, una actitud moral ante el hecho de configurar una forma, que debía tener un efecto estético sobre quien la observara.

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

*En sus inicios la teoría de la arquitectura moderna se enfocó a un área muy limitada. Muchos de nuestros problemas surgen del concepto de tomar al funcionalismo como la determinante primaria y en ocasiones única de nuestras formas ... el placer visual es en realidad la responsabilidad principal del arquitecto, puesto que otros especialistas pueden hacer todo lo demás que el hace, incluso muchas veces lo hacen mejor.<sup>43</sup>*

La obra de Ruskin ha pasado por diversas épocas. Para muchos de sus contemporáneos fue casi un profeta, para la siguiente generación un lúcido guía; después ha caído un tanto en el olvido. Ante la crisis contemporánea, sus escritos son releídos y muchos encuentran en ellos la idea original perdida; otros verán tan solo vestigios de un romanticismo a ultranza. Cualquiera que sea nuestra posición ante John Ruskin, es claro que la modernidad en el diseño solo podrá ser comprendida si se estudia su obra y su innegable influencia.

---

<sup>43</sup> Rudolph, Paul. *The Six Determinants of Architectural Form*. p. 183-186.



**EL DISEÑO Y LA INDUSTRIA**  
**SIR HENRY COLE Y SU GRUPO**

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

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

Poco sabemos sobre los estudios de Cole; se sabe sin embargo que ingresó al servicio público en el Departamento del Registro Civil y es nombrado subcomisionado en 1833; gracias a su interés por el desarrollo de las máquinas, logró introducir un primer sistema mecanizado para ordenar y conservar los registros a su cargo, lo que le ganó el reconocimiento de sus superiores al originar la llamada reforma del registro civil, que además de agilizar las actividades propias del registro de datos, significó un gran ahorro económico. Animado por este primer éxito intentó también introducir sistemas mecánicos en el servicio postal donde eventualmente (1839) instrumentó el uso de la primera estampilla postal engomada<sup>1</sup> (es reconocido como el inventor de ésta). Gracias a esta destacada labor en el servicio público, empezó a disfrutar de una posición económica relativamente desahogada, que le permitió profundizar en lecturas

---

<sup>1</sup> Sparke, Penny. *Design in Context*. p. 61.

sobre la cultura medieval, así como estudiar acuarela bajo la dirección de David Cox.

En 1841 publicó un libro de cuentos infantiles titulado *Felix Summerly's Home Treasury*, precisamente bajo el seudónimo de Felix Summerly. Al publicar estas historias fue muy cuidadoso al seleccionar a sus ilustradores<sup>2</sup>, lo que le permitió conocer a diversas personalidades de la pintura y del mundo editorial. Siendo empleado del servicio postal, 'inventó' la primera tarjeta de navidad (1845) que fue ilustrada por J.C. Horsley. También participó en la reestructuración administrativa del sistema ferroviario de Inglaterra y su habilidad administrativa lo llevó al Departamento de Comercio. Esta gama de actividades la resumía el mismo Cole hacia 1860 de la siguiente manera:

*...mi trabajo en hacer más eficiente la exitosa introducción de la estampilla postal; la administración de los ferrocarriles; la aplicación de las bellas artes a los libros infantiles y después a la manufactura, que originó que mis obligaciones fueran llevadas al Departamento de Comercio; la Gran Exhibición de 1851 y sus sucesoras; la reforma de las leyes de patentes; el establecimiento de escuelas de arte y las clases de ciencia en todo el Reino Unido; el Museo de South Kensington; las prácticas en las escuelas públicas como la base para el ejército nacional; la capacitación en música y cocina y la Sociedad de Arte y Salud Pública...<sup>3</sup>*

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

- El convencimiento de que las nuevas tecnologías debían ser desarrolladas y empleadas en una diversidad de campos.
- Una cierta preocupación por los aspectos estéticos de los objetos.
- Una decidida inclinación hacia los aspectos pragmáticos, en particular los económicos.

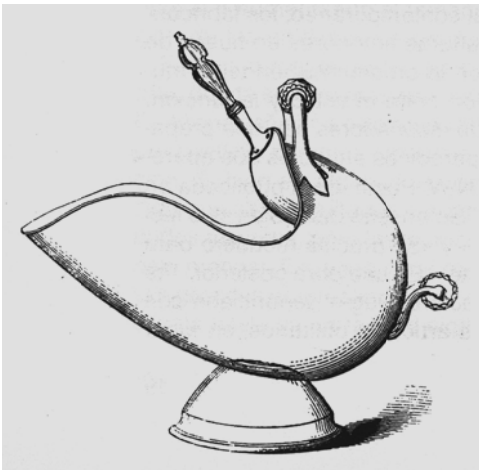
---

<sup>2</sup> Destacan las ilustraciones de Mulready, J.C. Horsley y R. Redgrave, sin embargo también utilizó dibujos de Durero y Holbein.

<sup>3</sup> Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p. 18.

- La habilidad de organizar y reunir gente para alcanzar sus propósitos.
- Un acendrado nacionalismo y lealtad a la corona británica.

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



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

En 1845 logra convencer a la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*<sup>4</sup> de establecer un concurso para premiar "la producción de un servicio de té y jarras de cerveza para uso cotidiano."<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Actualmente esta Sociedad es la *Royal Society of Arts* y continua realizando algunos concursos para promover el diseño industrial, entre otras actividades.

<sup>5</sup> Ver Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p.359.



Bajo su seudónimo de Felix Summerly, obtuvo el segundo lugar en el concurso con el diseño de un juego de te que a la fecha es producido por la misma empresa: Minton & Co.<sup>6</sup> Para el diseño de este juego de té, según el propio Cole, visitó varias veces el Museo Británico para observar *“las piezas griegas de alfarería, que son una autoridad en cuestión de asas.”*<sup>7</sup>

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

Con el objeto de demostrar la posibilidad real de generar diseños con alto contenido estético dentro de la producción industrial, funda en 1847 la empresa *Summerly Art Manufactures*<sup>8</sup> que funcionaba por comisión: Cole se encargaba de convencer a algún fabricante que estuviera decidido a invertir en un nuevo diseño y después buscaba a algún diseñador capaz de llevar a cabo tal diseño.

---

<sup>6</sup> Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 359.

<sup>7</sup> Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*. p.14.

<sup>8</sup> Con este nombre era conocida popularmente esta empresa, pero su nombre oficial era: *Art Manufactures. Reunidas por Felix Summerly, para buscar la unión de las Bellas Artes con la Manufactura.*

De esta manera logró que productores tan importantes<sup>9</sup> como Wedgwood Potteries (cerámica), Coalbrookdale Company (diversos artículos en metal), Hollands (ebanistería), J. Rudgers (cuchillería) y Christie's (vidrio), invirtieran en nuevos diseños. Entre los diseñadores destacan Mulready, Cope, Horsley, R. Redgrave, D. Maclise y J. Bell, quienes posteriormente formarían parte del llamado Círculo de Cole.

Desde entonces, el término 'Art Manufactures' fue utilizado comúnmente para designar aquellos artículos de producción industrial que alcanzaban un nivel aceptable en su calidad visual. En palabras de Cole: "*Originé el término "Art Manufactures", con el significado de Bellas Artes o Belleza aplicadas a la producción mecánica.*"<sup>10</sup> De hecho, con esta empresa, Cole ponía en práctica una de las recomendaciones del Comité de 1835 en cuanto a establecer lazos de cooperación entre artistas y productores. Entre los objetivos de *Summerly Art Manufactures* estaba buscar:

*Una alianza entre arte y fabricantes que promovería el buen gusto en el público [al] revivir la buena práctica antigua de relacionar el mejor arte con los objetos familiares en uso diario. Al hacer esto, Art Manufactures buscará producir en cada artículo una utilidad superior, lo que no significa sacrificar el ornamento... decorar cada artículo con los detalles apropiados que se relacionen con su uso y obtener estos detalles tan directamente como sea posible de la naturaleza. Estos principios [...] posiblemente contienen los gérmenes de un estilo que Inglaterra en el siglo XIX puede llamar propios.*<sup>11</sup>

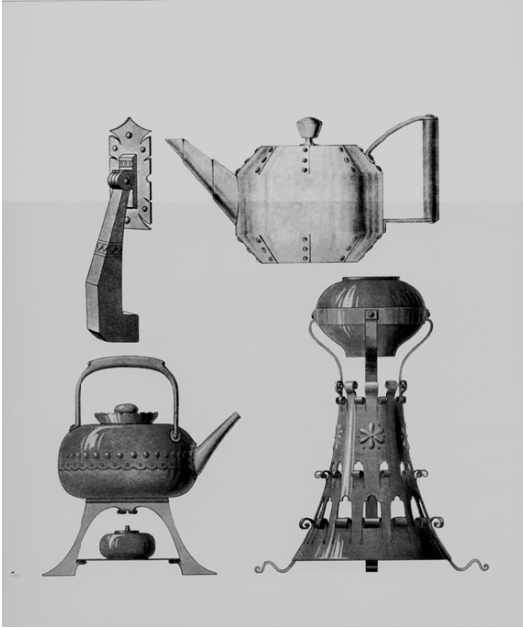
---

<sup>9</sup> La importancia de este hecho radica principalmente en que Cole va contra lo establecido en estas compañías, las que preferían contratar a diseñadores franceses, por considerar que en ese país el desarrollo del "Buen Gusto" era mayor. Entre los franceses que diseñaban para estas empresas destacan: Antoine Vechte, Léonard Morel-Ladeuil, Léon Arnoux, Emile Jeamest y Ernest Carrier-Belleuse.

<sup>10</sup> Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. p. 359.

<sup>11</sup> Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*. p. 19.





En esta idea, Cole sintetizaba en realidad muchas de las aspiraciones compartidas por los diseñadores de Inglaterra en el siglo XIX: cierta nostalgia por las “buenas prácticas” de antes, la naturaleza como fuente de inspiración en el ornamento, la importancia del uso y de que la ornamentación fuera coherente con él, así como el surgimiento de un estilo con identidad propia -nacional- y de la importancia de llevar estas características a los objetos cotidianos. Podemos afirmar

que la diferencia entre Cole y sus detractores no estaba a nivel de objetivos, sino en la estrategia para alcanzarlos.

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

*Francesco Francia fue joyero tanto como pintor. Existen diseños de cuchillería atribuidos a Rafael. Leonardo da Vinci inventó collares. En la Galería del Palacio de Buckingham existe una pintura por Teniers que serviría para ornamentar un hapsicordio y en la Galería Nacional hay otra de Nicolo Poussin para un propósito similar. Holbein diseñó broches y saleros. El mismo Alberto Durero esculpió ornamentaciones de todo tipo. En Windsor existen trabajos de herrería por Quintin Matsys. Beato Angelico y una gran cantidad de grandes artistas decoraron libros. De hecho fueron pocos los grandes artistas desde el medioevo que no intentaran explorar el campo de la decoración y el diseño de objetos cotidianos.<sup>12</sup>*

Por otro lado, puesto que el Círculo de Cole estaba dedicado al mejoramiento de los estándares de la industria, difícilmente podían cuestionar la base de la sociedad inglesa del siglo XIX, puesto que su enfoque, eminentemente

---

<sup>12</sup> Citado en: Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*.

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

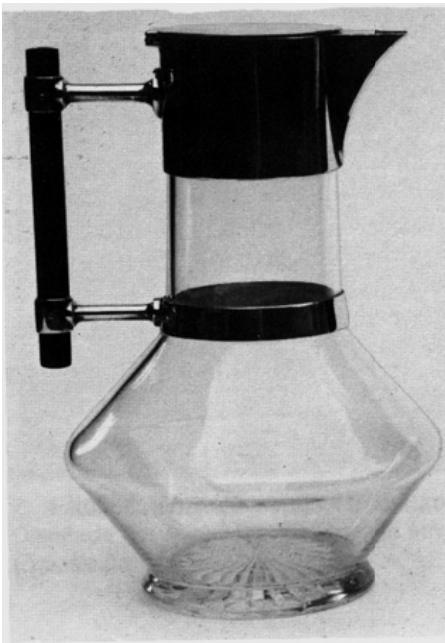
A pesar de no comprender la totalidad de las implicaciones sociales de la producción de objetos, Cole logró un aceptable éxito con su empresa, por lo que decidió iniciar las *Felix Summerly Series*, que eran exposiciones anuales en las que reunía los mejores ejemplos, no solo de los diseños que surgían de su empresa sino también de cualquier objeto producido industrialmente que destacara por sus cualidades de uso y estéticas. Como muchos otros proyectos de Cole, las exposiciones anuales fueron abandonadas cuando ya habían cumplido su objetivo. En el caso de las *Felix Summerly Series*, el objetivo era demostrar a los productores que sí era posible unir el arte y la máquina, lo que Cole consideró haber alcanzado en pocos años, por lo que hacia 1850 decidió interrumpir las pequeñas exposiciones anuales, para iniciar la gran empresa de la Gran Exposición de 1851. Otro criterio que llevó a Cole a suspender las *Summerly Series*, fue el convencimiento de que era necesario llegar al gran público consumidor, para 'educar su gusto', pues no era posible cambiar los criterios de los fabricantes, si los consumidores continuaban exigiendo los mismos productos mal diseñados. Así en 1849 funda el *Journal of Design and Manufacture*, que se convirtió en el vehículo para promover la campaña por una reforma del diseño, que Cole había decidido iniciar.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Al igual que otros de los proyectos de Cole, el *Journal* tuvo una vida relativamente corta. Su publicación se detuvo en 1852, momento en que su fundador había alcanzado sus objetivos políticos.

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

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



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

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

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

*El diseño tiene una relación doble, en primer lugar tiene una estricta referencia con la utilidad de la cosa diseñada y en segundo lugar con el embellecimiento u ornamentación de la utilidad. Sin embargo, la palabra diseño para la mayoría se ha identificado más bien con el aspecto secundario que con su significado total. De esta manera se ha confundido lo que en sí mismo es una adición, con aquello que es lo esencial. De aquí han surgido muchos de los grandes errores en el gusto que podemos observar en el trabajo de los diseñadores modernos.<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Citado en Heskett, John. *Industrial Design*. p. 20.

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

*La cúspide de la belleza en el diseño solo se obtiene cuando el sistema de ornamentación se conduce de acuerdo con la teoría de la producción -cuando de hecho la condición física de los materiales y los procesos económicos de manufactura limitan y dictan los límites dentro de los cuales se puede mostrar la imaginación del diseñador.<sup>15</sup>*

En esta publicación se empezaron a plantear algunos de los principios de diseño que posteriormente regirían a las escuelas de diseño bajo la dirección de Cole. Estos principios fueron esbozados por varios de los miembros del 'Círculo', así por ejemplo, Richard Redgrave<sup>16</sup> proponía como uno de los principios fundamentales del diseño era el uso de formas simples:

*Donde el uso es de primordial importancia, el ornamento excesivo es repudiado y si la adecuación al propósito es el fin que se busca, una noble simplicidad es el resultado.<sup>17</sup>*

En el mismo sentido Cole afirmaba: *"Producid en cada artículo una utilidad superior, seleccionad formas puras."*<sup>18</sup> Las referencias a la importancia de la función en el diseño, son constantes en la publicación de Cole y su círculo:

*La primera consideración del diseñador debe ser la perfecta adaptación para el uso que se pretende... cada objeto, para ofrecer placer perfecto debe estar adecuado a su propósito y ser verdadero en su construcción.<sup>19</sup>*

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

*Que no se me interprete erróneamente; no me refiero a ese sentido común y obvio de la utilidad, mediante el cual sabemos que una*

---

<sup>15</sup> Heskett, John. *Industrial Design*. p. 21

<sup>16</sup> No está de más mencionar que Redgrave actuaba como el editor principal del *Journal*.

<sup>17</sup> Citado en Sparke, Penny. *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*. p. 39.

<sup>18</sup> Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. p. 360.

<sup>19</sup> Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. p. 10. Es interesante observar como el aspecto de verdad u honestidad con respecto a la construcción es un eco de las propuestas de Ruskin.

*alfombra sirve para cubrir un suelo y un vaso para contener un líquido ... el cual, si bien requiere más estudios y pensamiento para llegar él, es no menos real y puede ahorrarnos muchos errores, tanto en la elección como en gusto. Una alfombra, si bien cubre el suelo, es también el terreno sobre el que se alzarán todo el mobiliario y los diversos objetos en el apartamento; por lo tanto debería ser tratado como una superficie plana...*<sup>20</sup>



Otro principio, éste con relación a la naturaleza como fuente de inspiración, era el de observar detenidamente el motivo que se seleccionaba como tema en la decoración y a partir de la copia del natural, iniciar un proceso de abstracción: “[el ornamento]... debe ser más bien una abstracción que una imitación”<sup>21</sup>

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

*Toda ornamentación debe estar basada sobre una construcción geométrica. En la decoración de superficies todas las líneas deben fluir desde un tronco común. Cualquier ornamentación, no importa cuan distante, debe ser trazada a su rama y de ahí a su raíz.*<sup>22</sup>

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

*El diseño es como debe ser, de un perfecto carácter plano no elaborado. Segundo, las superficies y las líneas están igualmente distribuidas, como para producir a cierta distancia una apariencia de equilibrio. Tercero, los colores (negro y un púrpura oscuro sobre blanco) producen un tinte neutro. Y por último es bastante poco*

---

<sup>20</sup> Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. p. 367. En esta cita es explícita la crítica a la moda entre los diseñadores y fabricantes de tapetes (engolosinados con las posibilidades que las nuevas tecnologías les ofrecían) que producían alfombras con relieves sumamente altos en sus motivos decorativos, lo que generaba que los muebles no pudieran colocarse sobre ellas y que las personas se tropezaran con los altos relieves.

<sup>21</sup> Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. p. 72.

<sup>22</sup> Sparke, Penny. *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*. p. 41.

*pretencioso, como debe ser una funda de tapizados más elegantes. Las líneas y las formas cuando son examinadas de cerca, tienen mucha gracia.*<sup>23</sup>

El *Journal* también sirvió de palestra a quienes empezaban a destacar como teóricos en el campo del diseño. Sin duda, Gottfried Semper fue una de las mentes más claras en aspectos teóricos en el círculo de Cole.<sup>24</sup> Llegó a Inglaterra como refugiado político y no solo participó en el *Journal*, sino que escribió varios libros dentro de los que destacan *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos del arte de la construcción), publicado en 1851 (y que posteriormente tendría gran influencia en la formación del *Deutsche Werkbund* en Alemania) y *Der Stil den Technischen und Tektonischen Künsten* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas) cuyo primer volumen fue publicado en 1860 y el segundo volumen en 1863. En la páginas del *Journal*, Semper, adelantándose a su época, escribió:

*Algunos sectores, en especial de la maquinaria, al considerar segura e indudable su preeminencia, se han limitado a mostrarse sencillos y carentes de pretensión. La única belleza buscada es la que el rigor de la ciencia mecánica para el mundo puede aportar... se crea un estilo de arte a la vez nacional y grandioso.*<sup>25</sup>

Como es de esperarse, en el círculo de Cole, los aspectos técnico-constructivos ocupaban un lugar prominente: “*La construcción es decorada; la decoración nunca tiene un propósito constructivo.*”<sup>26</sup> Otro de los propósitos de esta publicación era el educar el gusto de los consumidores:

*Si el público no es capaz de apreciar la excelencia, con seguridad no podemos pedir al producto que haga un sacrificio para alcanzarla [por lo que el *Journal* pretende] analizar especímenes selectos de manufacturas decorativas de éxito, consideradas con referencia al uso que de ellas haga el consumidor.*<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Ver Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. p. 44.

<sup>24</sup> Cole llegó a afirmar sobre Semper que “*tanto en arquitectura como en decoración general, [sus conocimientos] son profundos y su gusto excelente.*”

<sup>25</sup> Giedion, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. p. 359. Esta idea de Semper fue publicada originalmente en el diario *The Times*, lo que nos da una idea de que Cole y su Círculo no solo se limitaban al *Journal* para difundir sus ideas.

<sup>26</sup> Jervis, Simon. *Art & Design in Europe and America. 1800-1900*. p. 11.

<sup>27</sup> Heskett, John. *Industrial Design*. p. 23. El *Journal* también trató ampliamente el tema de la educación infantil en relación al arte y el diseño, siendo así un claro antecedente a las preocupaciones similares de Gropius en la Bauhaus.



Por supuesto, esta educación del consumidor, para ser eficaz, requería de un análisis crítico de la actividad de los productores, quienes según R. Redgrave, *“Los industriales consideran que un gusto puro y perfecto es antagónico con el comercio y resumen sus opiniones en el axioma Lo mejor es lo que mejor se vende.”*<sup>28</sup>

El *Journal* cumplió eficazmente con sus propósitos. En 1849, después de que el príncipe consorte Alberto realizó una visita a la exposición industrial de París, Cole hábilmente le hizo ver la importancia que tendría realizar una exposición sobre ‘Arte, gusto y maquinaria’ en Londres. Para esto se apoyó en numerosos artículos del *Journal*, que fueron presentados al príncipe Alberto. Al madurar el proyecto, se decidió que la exhibición fuera la primera verdaderamente internacional en el mundo, se invitarían expositores no solo de Europa, sino también de países como la India, China, Tailandia, Japón y los Estados Unidos. En palabras del príncipe Alberto, la Exposición debía ser *“Una auténtica demostración del nivel de desarrollo al que la totalidad de la humanidad ha llegado.”*<sup>29</sup>

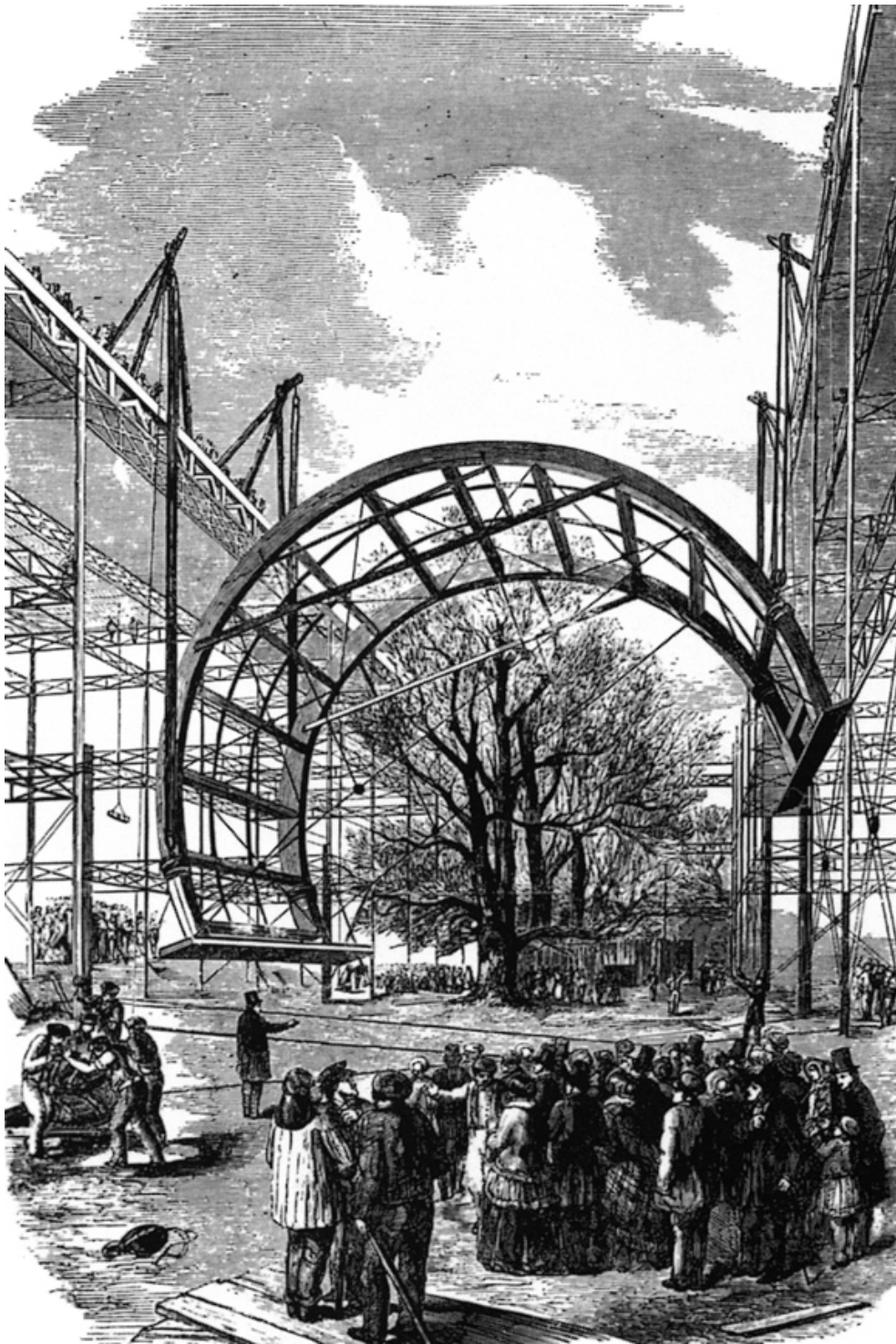
Para tal fin se nombró a Henry Cole director del comité organizador, que se completaba con el ingeniero Robert Stephenson, el constructor Matthew Digby

---

<sup>28</sup> Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 370.

<sup>29</sup> Sparke, Penny. *Design in Context*. p. 63

Wyatt<sup>30</sup>, el pintor Owen Jones y el ilustrador y diseñador Richard Redgrave.  
Todos ellos miembros del Círculo de Cole.



---

<sup>30</sup> Digby Wyatt fue el encargado de supervisar la publicación *The Industrial Arts of the Nineteenth Century. Illustrations of the Choicest Specimens of the Exhibition of 1851*, en dos volúmenes.



Se convocó a un concurso para el diseño del edificio que albergaría la exposición, sin embargo los miembros del comité organizador consideraron que ninguna de las propuestas presentadas reflejaba el espíritu verdaderamente internacional y plétórico de progreso que se pretendía dar a la exposición. Por este motivo decidieron encargar el proyecto directamente a Joseph Paxton<sup>31</sup>, quien disponía de menos de diez meses para construir la obra. Para poder construir la sede en tan poco tiempo se recurrió a la tecnología del acero y del vidrio, dando por resultado un edificio que fue conocido como el Crystal Palace. El 1 de mayo de 1851, la reina Victoria y su esposo el príncipe Alberto, inauguraron en Londres la Gran Exposición de la Industria de Todas las Naciones.

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

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

*Los productos de todos los rincones del mundo están a nuestro alcance y tan sólo tenemos que elegir cuál es el mejor y más económico para nuestros propósitos, así, los poderes de la*

---

<sup>31</sup> Paxton era hijo de un jardinero y así aprendió el oficio que le permitió contratarse como jefe de jardinería del 6o. Duque de Devonshire. Se invitó a Paxton por su experiencia en el manejo de construcciones modulares de acero (si bien su experiencia la tenía en invernaderos), lo que le permitió ser el único en comprometerse en construir la sede de la exposición en tan corto plazo. Un dato curioso es que el gobierno inglés le encargó la construcción del pabellón inglés para la exposición de Nueva York en 1853 y Paxton llevó a cabo un proyecto en estilo neogótico, rechazando lo logrado en Londres en 1851. Fue nombrado caballero del reino por su labor en la Exposición de 1851 y posteriormente llegó a ser miembro del parlamento británico.

*producción están implícitos en el estímulo de la competencia y del capital.*

*Caballeros, la exhibición de 1851 nos dará una verdadera prueba y una imagen vívida del grado de desarrollo al que la totalidad del género humano ha llegado en esta gran tarea y será un punto de partida desde el cual, todas las naciones podrán dirigir sus futuros esfuerzos.<sup>32</sup>*



La exposición fue un éxito en todos los campos. Durante los 141 días que permaneció abierta atrajo a más de 6 millones de visitantes.<sup>33</sup> Por primera vez en la historia, los visitantes a una exposición de esta naturaleza podían comparar los avances tecnológicos de la industria inglesa con la belleza de los tapices de seda o la cestería artesanal de China<sup>34</sup> así como comparar el verdadero desarrollo industrial en relación a otros países europeos y sobre todo ante los Estados Unidos, hasta ese momento una incógnita para

Europa, respecto a su avance tecnológico.

La exposición no sólo se concentró en los objetos mostrados dentro de los pabellones, pues alrededor de ella se desarrollaron diversas actividades. Un ejemplo de esto fue la vivienda diseñada por Henry Roberts, con el apoyo del príncipe Alberto, proyectada con el convencimiento de que un mejor ambiente en

---

<sup>32</sup> Página de Internet: *Record keeper Henry Cole, Queen Victoria's husband Prince Albert, and the Duke of Devonshire's gardener, Joseph Paxton.* <http://www.cyberstation.net/hf/cp/cap.html>. Consultada el 30 de agosto de 2000.

<sup>33</sup> Ver Trager, James. *The People's Chronology*. Algunos datos interesantes sobre el edificio son: el diseño se basó en un proyecto anterior de Paxton: el conservatorio de música en Chatsworth; requirió de 2,000 hombres para su construcción; consumió una tercera parte de la producción total de vidrio de Inglaterra en ese año; el área que cubría equivale a cuatro veces la plaza de San Pedro en Roma; media 555 m. de largo; para su construcción se utilizó un solo módulo de 7.30 m; hasta la fecha es la estructura metálica con muros de vidrio más grande que se haya construido.

<sup>34</sup> Esta posibilidad de 'aprender observando y comparando' era una de las ideas fundamentales de Cole en cuanto a la educación del gusto de la población.

el hogar daría más dignidad al obrero. Se construyeron dos casas, con pequeñas variantes, que incluían adelantos notables para la época, como un medio baño y un baño completo, instalación sanitaria, bien ventiladas y sobre todo, recámaras separadas para los niños. Estas casas de dos pisos sirvieron como base a diferentes proyectos de vivienda obrera en Europa y Estados Unidos.

Dentro de la sede de la exposición, uno de los pabellones más visitados y que ganó todo tipo de alabanzas fue el salón medieval, diseñado por Pugin, quien consideró, al igual que Ruskin, que el edificio llamado Crystal Palace, parecía más bien un invernadero.<sup>35</sup> No fueron ellos los únicos en criticar el edificio, sin embargo hacia el final de la exposición el balance general era de aprobación al concepto y a la decoración realizada por Owen Jones:<sup>36</sup>

*Puede considerarse como inaugurado un nuevo estilo de arquitectura, tan extraordinario como cualquiera de sus predecesores ... la conjunción de hierro y cristal ha logrado dar un carácter marcado y distintivo a la futura práctica de la arquitectura...*<sup>37</sup>

Por lo que se refiere al impacto de la Gran Exposición en el campo del diseño, Pevsner<sup>38</sup> considera que con este acontecimiento se marca el inicio del diseño moderno. Tal vez esta afirmación sea un poco exagerada, sin embargo es indudable que la polémica desatada por la exposición logró que el diseño dejara de ser la preocupación de algunos cuantos, para convertirse en uno de los aspectos comunes en la cultura inglesa de la segunda mitad del siglo XIX.

---

<sup>35</sup> Joseph Paxton se acercó a Pugin y le pidió su opinión sobre el diseño que había realizado, a lo que Pugin respondió: *“Usted continúe construyendo invernaderos, que yo continuaré construyendo iglesias y catedrales”*. Ruskin, por su parte consideró que el edificio era sobresaliente por ser *“el invernadero más grande que cualquier invernadero construido antes”*. (Ver Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*. p. 15-16). Para muchos el edificio en sí mismo era una incógnita: *“Se ha vuelto difícil decidir donde comienza la arquitectura y donde termina la ingeniería civil.”* (Ver Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno*. p. 94-95)

<sup>36</sup> Este balance positivo fue el que permitió que al término de la exposición el edificio fuera desarmado y reinstalado en 1854 en Sydenham, cerca de Londres.

<sup>37</sup> Ver Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. p. 95.

<sup>38</sup> Ver Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. p.p. 39-41.



En esta polémica, la prensa jugó un papel importante, pues fue el medio para lograr que la población en general se preocupara por aspectos relativos al diseño. Sin duda haciendo eco a las consideraciones de los miembros del Círculo de Cole, en la prensa se manejaron fuertes críticas a los objetos expuestos, en especial a los de producción inglesa:

*La ausencia de todo principio fijo en el diseño es evidente en la exposición ... nos parece que los productores en toda Europa están desmoralizados ... la transgresión sistemática de cada principio de*

*diseño es un abuso del moderno progreso científico. El hombre se ha convertido en un sirviente de la máquina...*<sup>39</sup>

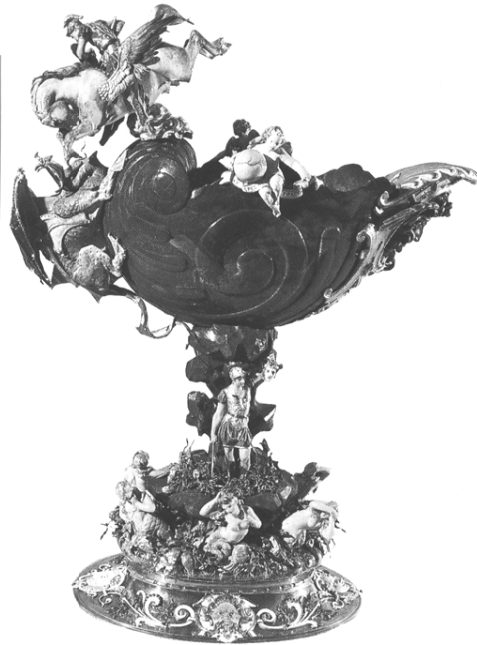
El mismo Cole se expresaba de manera muy similar:

*No hay acuerdo sobre los principios del gusto. Todos seleccionan su propio estilo de arte ... algunos se refugian en la 'pureza' de lo griego otros creen en Pugin, otros se inclinan hacia las imitaciones de los modernos alemanes...*<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> No deja de ser interesante el énfasis en aspectos morales. En esta frase, no se refiere a falta de ánimo, sino a una condición precisa de falta de valores rectores. El artículo se publicó originalmente en *The Times*. Ver Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 362.

<sup>40</sup> Sparke, Penny. *Design in Context*. Chatwell Books. Nueva Jersey. 1987. p. 62.



En general los miembros del Círculo de Cole también coincidieron en señalar los bajos niveles de diseño observables en la producción industrial, así, por ejemplo, Richard Redgrave opinó:

*...No hay duda de que la mitad del ornamento en la Gran Exhibición y por consecuencia el trabajo que eso implica, son excesivos... un desperdicio.*<sup>41</sup>

Owen Jones sintetizaría la situación en la siguiente frase:

*No tenemos principios rectores en el diseño ornamental...el gusto de los productores no está educado... no hay unidad; el arquitecto, el tapicero, el impresor de papel tapiz y el ceramista, cada uno de ellos sigue su propio curso; cada uno lleva a cabo una lucha que no rinde frutos, cada uno produce una novedad en el arte sin belleza, o belleza sin inteligencia.*<sup>42</sup>

Por supuesto hubo quienes veían en el caos formal una degradación social, convirtiéndose en antecedentes a las preocupaciones de William Morris:

*Una filosofía del confort desarrollada por la plutocracia y adoptada por las clases medias, reemplazó el gusto educado. El confort era respetable y al igual que el ornamento, había llegado a ser un fin en sí mismo.*<sup>43</sup>

Para el catálogo oficial de la exposición se convocó a un concurso para el mejor ensayo sobre la exposición. El ganador del concurso fue R. N. Wornum, con un trabajo titulado “La exhibición como un ensayo sobre el gusto”. Fue el comité organizador el encargado de seleccionar este ensayo, por lo que podemos suponer que en cierta medida refleja algunas de las opiniones de Cole y su círculo:

*Es evidente que el gusto debe ser un agente de gran importancia en toda acción competitiva que incluya al diseño ornamental cuando los*

<sup>41</sup> Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*. p. 15.

<sup>42</sup> Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. p. 10. También ver Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p. 20

<sup>43</sup> Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p. 63

*medios o métodos de producción se encuentran igualmente avanzados. Pero incluso donde sean diferentes, las oportunidades se inclinan sin duda en favor del gusto por sobre la función mecánica, siempre que el bajo costo no sea el objetivo principal ... El ornamento es esencialmente territorio para el ojo: lo que requerimos son apariencias hermosas, no ideas recónditas en los trabajos de Arte Ornamental.*<sup>44</sup>

Con respecto a la posición de Inglaterra en el contexto de la Exhibición, unos párrafos más adelante, Wornum indica que:

*Por lo general en bienes de consumo, especialmente en rejas de herrería, Inglaterra no tiene competidores y parece que la exhibición indica esfuerzos que van más allá de lo común en esta rama de la manufactura que en cualquier otra; algunos de los especímenes indican un gran avance en la apreciación del gusto y son una evidencia certera de que rápidamente están influyendo a los tipos más ordinarios de rejas de herrería, que son los de demanda habitual.*<sup>45</sup>

Es importante observar como en estos comentarios, indudablemente manipulados o al menos de acuerdo con el pensamiento de Cole, las palabras “competitividad”, “precio” y “gusto”, se entretujan para dar coherencia a un discurso más amplio en el que ideas como competencia internacional, costos de producción, tasa de ganancias, la relación entre mercado y consumo, son las más amplias preocupaciones que le permitirán a Cole insertar la necesidad de una educación basada en algún conjunto claro de principios que a su vez, como es de esperarse, tienen su raíz en la ideología de la clase dominante.

Al final de la Gran Exposición eran claras tres vertientes principales:

- **La medievalista.** La exposición sirvió de tribuna para que aquellos que rechazaban la industrialización y buscaban en el estilo gótico y la producción artesanal el camino para resolver la crisis artística y moral de la sociedad.
- **La industrialista.** Aquellos que creían que el avance de la tecnología no podía ni debía ser detenido vieron en la exposición la necesidad de profundizar en la educación tanto de fabricantes, como de los diseñadores y de los consumidores. Este grupo se centró en este aspecto, olvidándose de

---

<sup>44</sup> Wornum, R. N., *The Exhibition as an Essay in Taste*. The Illustrated Catalogue of The Great Exhibition of The Industry of All Nations. 1969.

<sup>45</sup> Wornum, R. N., *The Exhibition as an Essay in Taste*.

las implicaciones sociales y éticas. Podemos afirmar que su principal preocupación era que por medio de esa educación, la industria inglesa ganará una posición destacada en el comercio internacional.

- **La visión norteamericana.** El país que al final de la exposición ganó el reconocimiento de los asistentes venía del otro lado del Atlántico. Los Estados Unidos aportaron una visión fresca, no carente de problemas, pero que obligó a que muchos se replantearan los principios del diseño. En palabras de Cole:

*Me aventuro a preguntar si nuestros primos americanos, con sus cosechadoras mecánicas y otras máquinas adaptadas a nuestros deseos y períodos de infancia de la sociedad, no serán los siguientes en enseñarnos lecciones valiosas.<sup>46</sup>*

La polémica desatada al comparar estas tres vertientes logró trascender los círculos intelectuales y gracias a la amplia difusión y discusión de estos problemas, Cole obtuvo otro triunfo, pues con las enormes ganancias<sup>47</sup> de la Gran Exhibición (que sorprendieron al mismo Cole), convenció a la corona británica de la necesidad de fundar un museo que fuera el primer paso para salir del caos en que se encontraba el campo del diseño, *“Un museo donde se aprenda observando y comparando ... los principios básicos de la antigüedad nos pertenecen, no los resultados.”<sup>48</sup>*

Inició esta nueva labor con pasión, apoyándose en las opiniones y asesorías de sus amigos más cercanos, como Owen, Redgrave y Semper. El príncipe Alberto, se entusiasmó con la idea y siguió muy de cerca a labor de Cole, incluso nombró a Pugin coordinador general,<sup>49</sup> en un rango idéntico al de Cole. Con este nombramiento, el príncipe Alberto buscaba balancear la presencia de aquellos que apoyaban el desarrollo de la industrialización, con la del más destacado

---

<sup>46</sup> Ver Pulos, Arthur. *American Design Ethic*. p. 110-116.

<sup>47</sup> Durante los 141 días que permaneció abierta la exhibición del Crystal Palace, que contó con 114 pabellones de expositores, fue visitada por poco más de 6 millones de personas.

<sup>48</sup> Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. p. 12.

<sup>49</sup> Pugin murió poco después de este nombramiento. Sin duda su salud estaba sumamente quebrantada, situación que empeoró al saber que Cole había adquirido -sin consultarle- una pieza de estilo neoclásico, que a Pugin le parecía ser un estilo particularmente repugnante. Fue tal su enojo que cayó en cama y a los pocos días murió.

diseñador e impulsor del gótico y el trabajo artesanal en ese momento.<sup>50</sup> Así, en 1853 se inauguró el *Museum of Manufactures* en South Kensington.<sup>51</sup> Los primeros objetos para el Museo de South Kensington fueron comprados directamente de la Gran Exposición. Actualmente este museo es conocido como el *Victoria and Albert Museum*, el primero del mundo en reunir piezas de uso cotidiano.<sup>52</sup>

Paralelamente a la organización del Museo de South Kensington, Cole se dedicó a la instrumentación de su proyecto más apreciado: el sistema educativo del diseño. Con base en la buena fama que la Gran Exposición les dio,<sup>53</sup> Cole y su Círculo decidieron trabajar sobre los aspectos educativos del diseño. Este aspecto era central en la polémica, pues aquellos a quienes hemos llamado medievalistas, consideraban que la educación del diseñador debía llevarse a cabo dentro de los cánones gremiales, es decir que los talleres aceptaran aprendices, que con el paso del tiempo se convirtieran en maestros dentro de un oficio, puesto que “el arte no puede ser enseñado”. Para Cole esto no era suficiente y se dispuso a reordenar el sistema educativo del diseño en Inglaterra.

Al fin de la Exposición del Crystal Palace, Inglaterra contaba con 21 escuelas dedicadas al diseño. Este sistema educativo se formó en 1837, a partir de las preocupaciones de varios industriales. En 1832, Robert Peel, destacado miembro del Parlamento decía:

*De todos es sabido que nuestros productos manufacturados, merced a los procesos de mecanización, son superiores a cualquier competencia extranjera; pero en su diseño ornamental, que es de*

---

<sup>50</sup> Esta necesidad de balancear visiones, a pesar de que fueran contradictorias -necesidad de origen eminentemente político- llevaron a que Cole, años más tarde, encargara a William Morris el diseño del llamado Salón Verde para el Museo de South Kensington. Para esta obra, Morris diseñó la totalidad de los elementos presentes, desde el papel tapiz, hasta los vitrales, pasando por el mobiliario y los accesorios.

<sup>51</sup> El museo inició sus labores con gran éxito. Durante los primeros seis meses desde su inauguración, atrajo un promedio de 800 visitantes diarios, en su mayoría obreros deseosos de obtener ideas útiles para el diseño de las piezas que producían.

<sup>52</sup> El segundo museo de esta naturaleza fue el Museo Austríaco de Arte e Industria, inaugurado en 1864 y tomó como modelo el inglés.

<sup>53</sup> La mayoría de los miembros del Círculo de Cole obtuvieron plazas dentro de la estructura gubernamental, así, por ejemplo, Richard Redgrave fue nombrado Inspector General de Arte para la Corona.



*capital importancia para la aceptabilidad del producto industrial por parte del consumidor, no son desgraciadamente tan afortunados.*<sup>54</sup>

En el mismo año, durante la inauguración de la Galería Nacional de Arte, el mismo Peel enfatizó que:

*...ya en el siglo XVIII, el verdadero árbitro del gusto no era el diseñador o el fabricante, sino el vendedor [por lo que es necesario] introducir un claro sentido del diseño en el fabricante y elevar el gusto del consumidor.*<sup>55</sup>

Estas preocupaciones, de carácter fundamentalmente mercadológico, se unieron con las de índole moral y religiosa de Pugin sobre la decadencia moral de la sociedad y desembocaron en la formación (1835) de un comité especial dentro del parlamento británico cuyos objetivos eran examinar: “...*los mejores medios para difundir el conocimiento de las artes y principios del diseño entre la población en general y los fabricantes.*”<sup>56</sup>

Este comité<sup>57</sup> llevó a cabo diversos estudios y llamó a algunos obreros y a destacados productores para que expresaran sus opiniones. Todos ellos, desde distintas perspectivas concluían en la necesidad de formar escuelas para apoyar el desarrollo del diseño. Vale la pena mencionar algunos de los comentarios vertidos durante estas consultas.<sup>58</sup> Un obrero expresó lo siguiente:

*... los trabajadores en las manufacturas tenemos pocas oportunidades en la vida para poder conocer en lo general las diversas proporciones de la forma humana, de los animales, de la arquitectura y especialmente de la botánica y de los principios para combinar los colores como para llegar a formar efectos placenteros.*<sup>59</sup>

Es evidente como desde la visión de los obreros hay una cierta necesidad de adquirir información visual y formación teórica, para poder elevar los niveles

---

<sup>54</sup> Citado en: Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 82.

<sup>55</sup> Sparke, Penny. *Design in Context*. p. 61.

<sup>56</sup> Citado en Pulos, Arthur. *American Design Ethic*. p. 80.

<sup>57</sup> Un antecedente directo a este Comité lo encontramos en 1830 cuando se funda la *Society for the Promotion of Practical Design*, que además de conferencias impartía algunos cursos aislados.

<sup>58</sup> Para una lectura detallada de todas las intervenciones, se puede consultar la publicación *Industrial Revolution, Design*. Irish University Press. 1982. que recoge la totalidad de ellas en varios volúmenes: Vol. 1. *Reports of the select Committee on Arts and Manufactures. 1835-1836*; Vol. 2. *Select Committee on the School of Design. 1840-1849*; Vol. 3. *Legal considerations on the School of Design*; Vol. 4. *First Report of the Department of Practical Art. 1850-1853*.

<sup>59</sup> Citado en: Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain*.

educativos. Sin duda detrás de esta formación existía la esperanza de que una mayor educación les redituara un mayor salario.

Por otro lado, representantes de la Junta Directiva de Comercio en Dublín consideraban que:

*... existe una amplia demanda por diseñadores con buenas habilidades... he sido informado de que más de £80,000 anuales son enviadas fuera del país para pagar las ornamentaciones que se utilizan en los productos de lino...<sup>60</sup>*

Como es de esperarse, para los comerciantes el problema se centra en aspectos económicos. Detrás de este comentario hay visiones de competencia nacional, problemas de balanza de pagos y eventualmente dependencia del exterior.

Se dieron varias opiniones sobre la necesidad de separar la educación entre las bellas artes y las decorativas:

*No creo que tal conocimiento [el artístico] sea compatible con la ocupación de los artesanos y apoyarlo sería guiarlos erróneamente e interfiere con la vocación apropiada y la correcta división del trabajo, en la que la excelencia requiere de toda su habilidad... Los artesanos sienten un gran respeto por los hombres de conocimiento superior, se inclinan ante ellos e implícitamente los siguen por su meritoria reputación; pero he comprendido que cualquier intento por una difusión de tales principios generales sería inútil. En cierta medida, esos principios pueden estar implícitos en una observación constante de objetos de calidad y estimular a hombres egresados de las escuelas secundarias para instruirlos en las ramas inferiores de las artes y las manufacturas sería, en mi humilde opinión, el mejor curso de acción.<sup>61</sup>*

Además de la separación de conocimientos, son evidentes las referencias a condiciones de clase. En este comentario en particular destaca la propuesta de mantener una clara división de clase en la que cada quien debe ocupar su lugar en bien de la eficiencia de la división del trabajo.

Durante las intervenciones ante el comité, destaca la de James Nasmyth,<sup>62</sup> inventor del martillo de vapor, quien vierte opiniones que en buena medida se

---

<sup>60</sup> Citado en: Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin*. Journal of Design History. p. 249.

<sup>61</sup> Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth-century Britain*. Journal of Design History. p.96

<sup>62</sup> Nasmyth es una figura importante en el análisis que Marx hace sobre los industriales.

adelantan a los criterios prevalecientes en su época: “... *existe una relación directa entre la belleza de una máquina, la economía de sus materiales y su utilidad.*”<sup>63</sup>

El resultado de estas consultas y de las cavilaciones de los miembros del Comité, fue la formación de un Sistema Nacional de Educación Artística (1836) y su primera manifestación concreta fue la inauguración en 1837 de la *Central School of Design* en Londres. Esta escuela abrió sus puertas con dos claros objetivos principales:

- Enseñar los principios del arte ornamental a los artesanos de Londres.
- La difusión del conocimiento de las artes y los principios del diseño entre la población manufacturera, incluyendo a los directores de las empresas, por medio de conferencias libres.

El éxito de estas escuelas generadas por el sistema nacional fue poco consistente, sin embargo para 1849 ya existían 21 escuelas dentro del sistema, distribuidas en diversas ciudades. La intención era que hubiera al menos una escuela en cada centro manufacturero. En los primeros doce años de existencia del sistema, se inscribieron a sus diversos cursos más de 15,000 personas.

Los cursos se impartían durante tres medios días (turno matutino y vespertino) a la semana, con la intención de que las fábricas pudieran liberar ese tiempo a sus obreros para poder asistir a los cursos. Para reforzar los cursos de dibujo se enviaban yesos con detalles de ornamentaciones arquitectónicas a las escuelas, que eran utilizados como modelos. Para muchos (tanto empresarios como obreros), la preocupación fundamental era aprender a dibujar:

*Muchas de nuestra fábricas más importantes están conectadas con el arte del dibujo ... y si no hay esfuerzos continuos para producir diseños novedosos y elegantes, sería vano esperar una competitividad exitosa en los mercados existentes, contra los activos y vigorosos rivales con quienes tenemos que contender.*<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth-century Britain*. p. 97.

<sup>64</sup> Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin*. p. 247.

Algunas de estas escuelas reportaron un buen cumplimiento de sus objetivos, por ejemplo en la escuela de Sheffield (hacia 1849) el 28% de los trabajadores en la industria textil del área, habían estudiado en esa escuela y todas las empresas manufactureras de la región tenían entre sus empleados, al menos a un estudiante de la escuela de diseño. En la región de Potteries existían dos escuelas de diseño y la empresa Minton & Co. tenía 7 diseñadores contratados, de los que 4 habían estudiado en las escuelas de diseño, en esta misma empresa del total de 315 trabajadores, 42 de ellos eran egresados del sistema.

Pero no todos los resultados eran alentadores. A pesar de los casos mencionados, la mayoría de las escuelas se convirtieron en centros donde la población de clase media o media alta asistía para aprender un cierto pasatiempo. Las escuelas registraban una alta inscripción de mujeres que querían aprender sobre hilado, tejido o costura, como un medio de pasar el tiempo y no para insertarse en el sistema productivo. Había quienes tomaban estos cursos como preparatorios para iniciarse en actividades artísticas, sobre todo pintura y escultura. Incluso en algunas escuelas había problemas de duplicación de planes de estudio con respecto a los planes de los institutos de mecánica.<sup>65</sup>

Estos datos se dieron a conocer ante el Comité de 1849, encargado de revisar la pertinencia del Sistema Nacional de Educación Artística. Muchas de las intervenciones ante el Comité fueron manipuladas por Henry Cole con el propósito de hacer resaltar aquellos puntos de vista que le parecían importantes y por lo tanto conducentes a sus objetivos. Así, por ejemplo una de las intervenciones ante este Comité establecía que

*El valor del diseño radica en que la población trabajadora lo ha tomado en cuenta [y sus efectos son] por un lado, que por la substitución de la mano de obra por la máquina, se economiza el trabajo manual y por lo tanto el costo de la producción se ha*

---

<sup>65</sup> Los institutos de mecánica, se habían formado con anterioridad, como resultado del empuje de la revolución industrial. Para mediados del siglo XIX se encontraban extendidos por todo el Reino Unido y funcionaban con bastante éxito. Su propósito era la formación de ingenieros que conocieran los principios de la mecánica y eventualmente algunos de ellos eran empleados para el diseño de productos. Es en esta área donde manifestaban sus mayores limitaciones.

*disminuido. Por otro, que en cuanto el público obtiene manufacturas simples a bajo precio, parece desear, casi como una ley de la naturaleza, el tener bienes decorados y así crea empleos para esa mano de obra que de otra manera pudiera parecer superflua.*<sup>66</sup>

Es claro como en esta opinión, el diseño (al insertarse en la producción de la revolución industrial) ya se encuentra íntimamente relacionado con aspectos sociales muy amplios, (empleo de mano de obra) o culturales (deseos de poseer bienes). Podemos resaltar el aspecto ideológico subyacente, en el que se toman algunos conceptos como “casi una ley de la naturaleza”, con lo que tales opiniones adquieren un carácter de validez no demostrado, pero difícil de ser cuestionado.

Uno de los aspectos que los testigos exageraron fue el de la competencia francesa en el campo del diseño, pues este país era tomado como ejemplo de “buen gusto y refinamiento”. Cole estaba atento a lo que sucedía en Francia y sin duda algunas de sus ideas fueron influenciadas por ideas que surgieron en ese país, podemos mencionar entre éstas, las de Gustave Planchet:

*Entiendo que la unión del arte y la industria se da de esta manera: el arte guía y gobierna a la industria, en tanto que interviene en el trabajo del herrero o del ebanista y que el escultor suministra a los industriales con modelos de un estilo noble y que estos modelos deben ser reproducidos fielmente por obreros sumisos y hábiles.*<sup>67</sup>

Por otro lado, el francés Théophile Gautier se expresaba de la siguiente manera para hacer resaltar la dignidad del trabajo para la producción industrial:

*Es mejor hacer un reloj hermoso, que es útil para algo, que una mala estatua que sirve para nada; es por el temor de ser tomados por obreros, que los artistas hacen nada.*<sup>68</sup>

Estas observaciones nos permiten ver que el debate sobre la producción industrial y sus relaciones con el arte se daba en diversos países, sin embargo fue Inglaterra quien lo llevó a niveles de política nacional, para apoyar el comercio. La influencia del pensamiento francés es evidente en la participación

---

<sup>66</sup> Citado en: Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain*. p. 60.

<sup>67</sup> Planchet, Gustave. *L'art et l'industrie*. Citado en Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. Journal of Design History. p. 224.

<sup>68</sup> Gautier, Théophile. *De l'application de l'art à la vie usuelle*. Citado en Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. p. 225.

de Richard Redgrave (miembro del Círculo de Cole) ante el Comité de 1849:  
*“...un grupo de artesanos con habilidad debe ser capacitado para dar beneficio a los productores privados.”*<sup>69</sup>

Resulta evidente como en el Círculo de Cole se buscaba una estrecha relación del diseño con los aspectos económicos. De hecho esta visión fue la que les permitió obtener fuertes apoyos por parte de los industriales.



La intervención de Cole ante este Comité, si bien fue sumamente extensa, se puede resumir en esta frase:

*De los diseños realizados entre 1839 y 1848, todos son abortos y sólo sirven para el fuego...La industria está gobernada por el diseño ornamental y las actuales escuelas son débiles y difícilmente cumplen sus propósitos en este campo.*<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Citado en: Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth-century Britain*. p. 91.

<sup>70</sup> Cole presumía de haber analizado más de dos mil diseños distintos producidos durante ese período. Ver: Bell, Quentin. *The Schools of Design*. p179.

Al ser nombrado caballero de la corona británica y Ministro del Departamento de Arte Práctico,<sup>71</sup> Cole se abocó a la reestructuración del Sistema Nacional de Educación Artística.<sup>72</sup>

En primer lugar se enfrentó a la realidad de que -particularmente en las grandes ciudades- un buen número de asistentes a los cursos que se ofrecían eran personas que buscaban un pasatiempo y no pretendían insertarse en el aparato productivo. Ante la disyuntiva de mantener las escuelas en el estado en que se encontraban o ampliar su efecto en la sociedad, Cole optó por la reforma, que se apoyó en dos elementos fundamentales: a).- un nuevo reglamento, sumamente estricto que permitió unificar enfoques y niveles de enseñanza y b).- estimular la creación de textos, con base en los cuales se pudieran unificar criterios, conceptos y enfoques de la enseñanza<sup>73</sup>

En el nuevo reglamento del Sistema Nacional se establecía que los estudiantes deberían ser:

*Artesanos, hijos de los trabajadores pobres, personas desempleadas que desean ser capacitadas o profesores de arte o aquellos empleados como diseñadores en las manufactureras...*<sup>74</sup>

De manera muy enfática, en la regla No. 4 del reglamento, se establecía que:

*No será admitido ningún estudiante que tan solo se prepare para las bellas artes, o cuyo propósito sea el de convertirse en pintor o escultor.*<sup>75</sup>

No sobra comentar que en este reglamento, además de buscar que los alumnos fueran personas que se integraran al sector productivo, hay una cierta dosis de populismo, pues como hemos visto, detrás de estas posturas de ayudar o elevar la educación de “los trabajadores pobres”, en realidad se encontraba una posición

---

<sup>71</sup> Este departamento, que tenía nivel ministerial dentro de la estructura de gobierno del Reino Unido, se convirtió (todavía bajo la dirección de Cole) en el Departamento de Ciencias y Arte.

<sup>72</sup> En 1857 estableció las oficinas generales del sistema en South Kensington, al lado del museo. Actualmente estas instalaciones son ocupadas por el *Royal College of Art*.

<sup>73</sup> Esta labor dio pie, eventualmente, a la profesionalización de las actividades docente y de investigación en el campo del diseño.

<sup>74</sup> Citado en: Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin*. Journal of Art and Design. p. 252.

<sup>75</sup> Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin*. Journal of Art and Design. p. 255.

de clase, en la que cada quien debe ocupar el lugar que “la naturaleza” le ha asignado, en aras de la mayor eficiencia de la división del trabajo.

Otro aspecto relevante del reglamento concierne a los profesores, quienes debían presentar exámenes periódicos, para constatar la actualización de sus conocimientos, así como la pertinencia -dentro de los marcos establecidos por Cole- de los contenidos de enseñanza. Conforme los profesores presentaban con éxito estos exámenes, se les otorgaban “certificados de competencia”. El salario de los profesores se establecía con base en el número de certificados acumulado.<sup>76</sup>

El tercer aspecto del reglamento fue el establecimiento de categorías o especialidades. Cole estaba convencido de que para que el aprendizaje fuera significativo, debería desembocar en muestras específicas de trabajo, por lo que no creía en una educación general del diseño, sino en la aplicación de ciertas normas específicas a especialidades productivas, puesto que cada tipo de manufactura influía en la naturaleza del diseño que se estuviera realizando. En un principio se establecieron 31 categorías, que al pasar de los años se convirtieron en 50. La lista inicial de Cole incluía las siguientes especializaciones en diseño:

Artículos de algodón	Artículos de lana
Artículos de seda y terciopelo	Telas en Jacquard
Tapices (tejidos y bordados)	Alfombra y tapetes tejidos
Alfombras y tapetes estampados	Encuadernación en papel y piel
Fabricación de cashemere	Manteles
Sedas para vestidos	Tela de Calicó impresa
Telas para pisos	Papel tapiz

---

<sup>76</sup> Este esquema de pago se estableció en Inglaterra a partir de 1855 y en el resto del Reino Unido a partir de 1857. El salario para un subdirector (Second Master) de una escuela era de £300 libras esterlinas al año, que en esa época era un buen salario. Ver Bell, Quentin. *The Schools of Design*.



Pintura en porcelana (Japanning)	Pintura sobre cerámica
Pintura sobre vidrio	Artículos decorativos en oro y plata
Joyería	Juguetes y ornamentos
Cerámica: porcelana suave y dura	Artículos arquitectónicos en cerámica
Chales y otros artículos con mezcla de telas	Artículos en imitación terciopelo (Velveteen)
Pintura horneada sobre metales (Enamel)	Decoración arquitectónica para muros y techos (yeso)
Decoración arquitectónica en otros materiales	Productos en bronce: moldeados y troquelados
Productos de aleaciones electroplateadas	Productos de vidrio: soplado, moldeado, por molde de presión, grabado, etc.

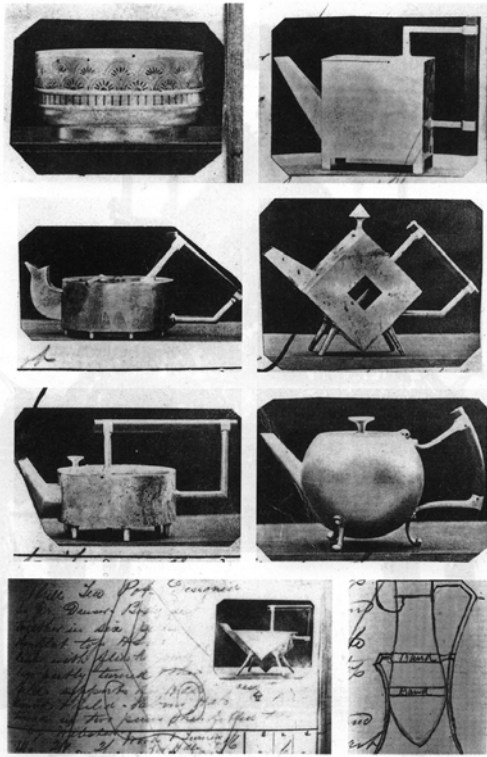
Evidentemente, la lista de Cole es un reflejo de la situación industrial en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX, por lo que no es de extrañar que el mayor número de especialidades se refiera a la industria textil. La categoría que tenía un mayor número de alumnos era la de tela de Calicó impresa, en segundo lugar la de grabadores sobre madera, el tercer lugar lo ocupaba la especialidad de grabadores sobre metal y en cuarto las relacionadas con la ornamentación aplicada a la arquitectura.

Cole insistió en el establecimiento de estas especialidades, a pesar de voces que se levantaron contra este enfoque. John Gregan, director de la Escuela de Manchester se manifestaba de la siguiente manera:

*La destreza manual, que se ha adquirido tan fácilmente, le reportará [al pequeño artesano] pocas ganancias; en lugar de hacer un vano intento de enseñarle como diseñar para una manufactura, se le deberían de dar tan solo los primeros principios -aquellos que son los mismos en el arte más alto y en el más humilde...<sup>77</sup>*

---

<sup>77</sup> Citado en: Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth-century Britain*. p. 94.



La excesiva especialización en la reforma educativa de Cole, obligó a que los obreros empezaran a presentar dos caras: por un lado la del especialista que dominaba una técnica, por otro, la del generalista capaz de atacar cualquier problema de diseño.<sup>78</sup>

Con respecto a la producción de textos, se estimuló a Richard Redgrave, (quien escribió libros y sobre todo diversos artículos de difusión general, siendo el más conocido *On the Necessity of Principles in Teaching Design* de 1853), a Gotfried Semper (si bien al poco tiempo regresó a Austria) y sobre todo a Owen Jones, cuya *Grammar of Ornament* (publicada en 1856

y con reimpressiones continuas hasta 1921) se convirtió en el texto favorito de todo el sistema. Esta obra presentaba de manera detallada diversos estilos de ornamentación en varios países y propone como método de diseño -a grandes rasgos- el siguiente:

- 1. Observación detallada de elementos de la naturaleza, tales como hojas, flores o animales.
- 2. Primero se debe tratar de hacer un dibujo de imitación del objeto observado.
- 3. Tratar de obtener una forma más sencilla por medio de la geometrización del dibujo inicial.
- 4. Realizar varios bocetos de esta geometrización, hasta obtener uno cuya producción sea sencilla, dependiendo de los materiales y la tecnología disponible.

---

<sup>78</sup> Este es un aspecto que en muchos campos del diseño no ha sido resuelto del todo. Esto es más evidente en el caso de los diseñadores industriales.

Los principios que Jones manejaba eran sencillos, pero su aplicación debía ser rigurosa:

*Todo diseño ha de descansar sobre la estructura geométrica; todas las uniones de líneas curvas con líneas curvas o de curvas con rectas han de ser tangenciales; los colores deberán ser empleados para distinguir objetos o partes de objetos...decoraciones que sugieran nada que no sea una superficie o un plano absolutamente plano y sin sombras...En las mejores épocas, los elementos decorativos se basan más en la observación de los principios por los que la naturaleza crea sus formas que en el intento de imitar las formas creadas.<sup>79</sup>*

La aplicación de esta secuencia se llevaba a cabo de manera sumamente rigurosa, lo que empezó a generar las primeras críticas a la reforma de Cole en el Sistema:

*Cuanto más fuerte y agudo sea el perfil del diseño, tanto más se parecerá a la figura de un libro de geometría y por lo tanto gustará más a los profesores que examinan.<sup>80</sup>*

La importancia que se daba al dibujo en estas escuelas y sobre todo al proceso de geometrización influyó grandemente a otras esferas del arte, al grado de que el escultor John Bell, al publicar en 1852 un manual sobre dibujo cuestiona "... si realmente es esencial para el trabajador del arte estudiar la figura humana."<sup>81</sup>

Conforme este tipo de criterios se fueron estableciendo y difundiendo, la educación en estas escuelas se volvió cada vez más rígida. A partir de 1855, el curriculum general de estudios, se apoyaba -además de la capacitación en alguna especialidad específica- en los siguientes cursos:<sup>82</sup>

- Uso del color (de acuerdo al texto de Owen Jones)
- Dibujo al natural (copia de elementos de la naturaleza y en los cursos más avanzados copia de elementos decorativos a partir de modelos de yeso cuidadosamente seleccionados por los profesores más allegados a Cole)

---

<sup>79</sup> Ver: Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. p. 43.

<sup>80</sup> Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. p.39.

<sup>81</sup> Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. p. 220. Este comentario no es extraño puesto que Bell formó parte del grupo de diseñadores de las *Felix Summerly Art Manufactures*, lo que muestra como a lo largo del tiempo la influencia del Círculo de Cole fue en aumento.

<sup>82</sup> Los cursos anteriores eran: dibujo de la figura humana, modelado en yeso, arquitectura, paisaje y ornamento.

- Dibujo de blasones heráldicos
- Dibujo en perspectiva
- Geometría práctica aplicada al dibujo
- Cursos especiales para profesores (para poder obtener los “certificados de competencia”)

Estos cursos permitieron que, por ejemplo, Henry MacManus, director de la escuela de diseño en Dublín proclamara en 1859 que:

*La función de las nuevas escuelas de diseño es la educación artística en relación a bienes comercializables ... la fuente de este diseño se encuentra en la forma geométrica. El objetivo que perseguimos es el de enseñar los principios del buen arte...*<sup>83</sup>

En el primer reporte sobre su actividad al frente de las escuelas de diseño, Cole llegó a proclamar que el número de diseños franceses empleados en la industria inglesa se había reducido a la mitad a cuatro años de iniciada su reforma, con lo que el “enemigo” en cuestiones de buen gusto había sido derrotado.<sup>84</sup> En ese año el número de escuelas se había ampliado hasta llegar a 80 y el número de personas que se habían inscrito en sus cursos era de 85,000.<sup>85</sup>

En buena medida, el discurso final que arroja la reforma educativa de Cole es el de un lenguaje conformado a partir de ciertos ideales abstractos, que reúnen por un lado a la habilidad de la mano de obra y por el otro al poder del capital, en una gran unidad formada con base al “orden apropiado” en busca de una mayor gloria nacional.

Sin duda fueron muchos y muy significativos los efectos de la reforma educativa de Cole. Por un lado al articular -en primera instancia- el diseño con relación al sector de la producción de artículos de lujo, llegó a ser un medio para reunir el conjunto de la entonces dispersa sociedad industrial, convirtiendo a la educación

---

<sup>83</sup> Citado en: Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin*. p. 250.

<sup>84</sup> Los franceses, preocupados ante esta situación, formaron en 1863 la *Unión Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie*, que reunía a empresarios y artistas en la búsqueda de una mayor calidad en sus diseños. Esta asociación es un antecedente directo al *Deutsche Werkbund* fundado por Hermann Muthesius en Alemania en 1907.

<sup>85</sup> Jervis, Simon. *Art & Design in Europe and America. 1800-1900*. p.15.

del diseño en un proceso viable, tanto en términos de aceptación por un gran público, como en términos económicos. Más allá de la educación de diseñadores, Cole promovió la enseñanza de principios de diseño desde la educación primaria y secundaria, con lo que Inglaterra se convirtió en la avanzada mundial en términos de educar al gran público en los principios de diseño, de manera que se pudiera generar una masa suficientemente considerable de consumidores educados, que pudieran demandar artículos de mayor calidad<sup>86</sup>. Al menos ésta era la propuesta. En muchos casos Cole y los miembros de su Círculo, se vieron obligados a aceptar que no siempre lo mejor es lo que se vende.<sup>87</sup>

Otro efecto de gran repercusión fue la necesidad de renovar las leyes de patentes y de protección al diseño, pues los industriales, al convencerse de la necesidad de emplear diseñadores, demandaron que su inversión en nuevos modelos se viera protegida legalmente, evitando la copia de sus diseños por aquellos productores que poco o nada habían invertido en el desarrollo de nuevos diseños. Este mismo criterio por parte de los industriales obligó a Cole a mantener los cursos a nivel técnico, pues la industria se mostraba temerosa de que un alto número de obreros educados empezara a demandar mejores salarios.

Si bien la fundación de museos y escuelas prepara una base para el despegue del diseño, sin duda estas acciones conllevan una fuerte carga ideológica, el énfasis en la formación del gusto sanaba tan solo los síntomas estéticos, mientras que las relaciones de producción se conservaban intactas, así las leyes de la productividad en el capitalismo

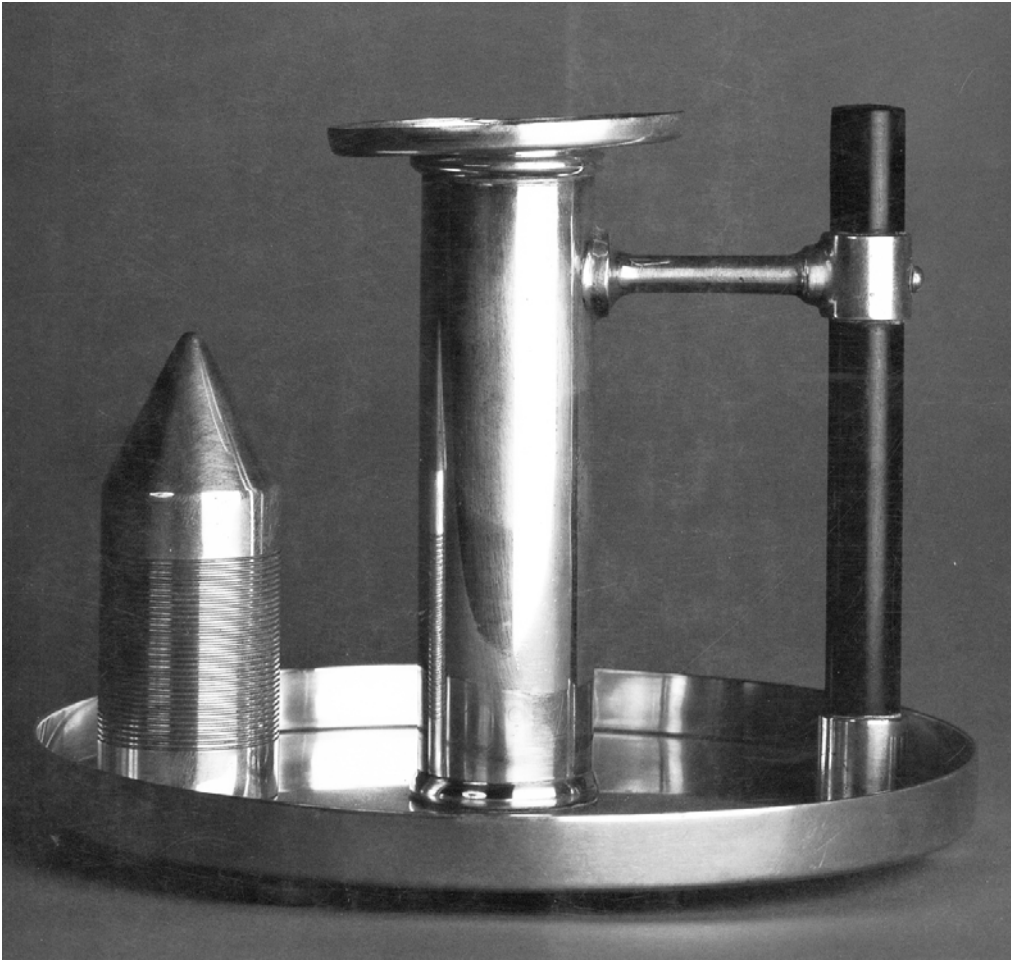
*... mantienen a la masa bajo aquella ausencia de relaciones culturales respecto de sus productos, que lo convierte precisamente*

---

<sup>86</sup> Es necesario recordar que detrás de las propuestas de Cole, inevitablemente había una visión clasista de la sociedad, por lo que conceptos como Buen Gusto eran impuestos por las capas dominantes, sin embargo, a la fecha, Inglaterra es uno de los pocos países en el mundo, que enseña diseño en las escuelas primarias y secundarias, a la par que se enseña biología o geografía.

<sup>87</sup> Walter Benjamin da una explicación a este proceso: *“En la misma medida que el conocimiento experto de un consumidor disminuye, se incrementa la importancia del gusto -tanto para este como para el productor. Para el consumidor obtiene el valor de una máscara más o menos elaborada para su falta de experiencia. Su valor para el productor es un estímulo fresco para el consumo, que en algunos casos se ve satisfecho aún a expensas de otros requerimientos que el productor considera que son más costosos de satisfacer”* Benjamin, Walter. *Baudelaire*. p. 105.

*en puro consumidor... el 'gusto' es en sí mismo un acuerdo socialmente determinado y específico de clase.*<sup>88</sup>



Por otro lado estas acciones promueven las primeras manifestaciones -si bien embrionarias- de generar una teoría rectora del diseño a nivel de educación nacional sistematizada, si bien en un principio preocupada por aspectos compositivos y estilísticos. Otro problema de estos primeros intentos de oficializar una teoría del diseño fue el excesivo rigor con el que se aplicaban sus principios, lo que originó una fuerte crítica por parte de John Ruskin: *“Sir Henry Cole ha reducido la enseñanza de las artes en Inglaterra a una condición de aborto y falsedad de la que no podremos recobrarlos ni en veinte años.”*<sup>89</sup>

En otra ocasión, durante una conferencia, Ruskin fue más explícito:

---

<sup>88</sup> Selle, Gert. *Ideología y utopía del diseño*. p. 63.

<sup>89</sup> Citado por Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 84.

*La raíz final de todo este error está en el deseo de producir alguna habilidad en el estudiante para que pueda ganar dinero diseñando para la producción. Ningún estudiante que considere esto como su objetivo más importante, será capaz de diseñar. Y las palabras 'Escuela de diseño', en sí mismas implican la más profunda de las falacias artísticas. El dibujo puede ser enseñado por los profesores, pero el diseño sólo puede ser enseñado por el cielo y a cualquier estudiante que piense en vender su inspiración, el cielo le rehusará su ayuda.<sup>90</sup>*

Si bien es posible rastrear el impacto de la obra de Cole por su influencia en Owen Jones y Richard Redgrave y de ellos hacia destacados diseñadores como Spencer, Voysey y de manera muy importante Lethaby, quien a su vez sirvió de modelo en muchos aspectos de la educación del diseño a Hermann Muthesius (fundador del *Deutsche Werkbund* en 1907), cabe preguntarnos por qué no ha sido más difundida su actuación en los libros de historia del diseño. Podemos apuntar brevemente algunas razones:

- 1. En primera instancia destaca el hecho de que no fue capaz de proponer un estilo claro y definido ante el marasmo del eclecticismo imperante en ese momento, cuando la sociedad lo que demandaba era precisamente posiciones claras y fácilmente identificables. Henry Cole y su grupo ofrecieron soluciones por medio de la educación y ciertos principios básicos en el manejo de la ornamentación. Si bien estas propuestas tuvieron un impacto mayor y más duradero que las de sus contemporáneos (que proponían como solución el regreso al gótico), en el corto plazo fueron menos reconocidas.
- 2. Aunado a lo anterior, destaca el hecho de que Cole era una personalidad centrada en los problemas pragmáticos del diseño y no en su relación con los aspectos sociales y políticos de su época. Si bien es cierto que Cole tenía una clara posición política, esta no era enfáticamente mencionada en sus escritos. Por este motivo la figura de Cole tuvo poca relevancia en el campo de la teoría del diseño, a pesar de que algunos de los miembros de su grupo hicieron algunas aportaciones significativas.

---

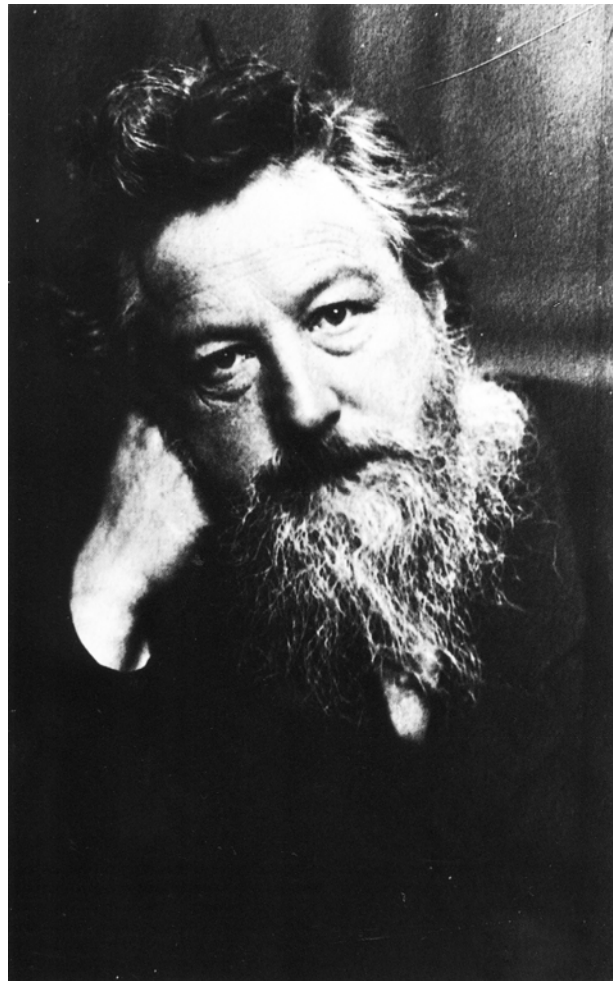
<sup>90</sup> Citado en: Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p. 22.

- 3. Sin duda Cole fue capaz de entender el gran poder de la tecnología industrial, por lo que aceptó sin reservas los postulados de la producción industrial, sin embargo fue incapaz de comprender y analizar los problemas, todos nuevos en su tiempo, que estaban implícitos en la aceptación de las nuevas tecnologías. Destaca su falta de visión sobre los urgentes problemas sociales del naciente proletariado.
- 4. A pesar de su interés en la tecnología y en la industria, Cole nunca llegó a comprender cabalmente los procesos productivos y sus implicaciones en el diseño. Sus ideas giraban alrededor de un concepto abstracto de gusto, que estaba desligado tanto de las realidades productivas como de las expectativas de los usuarios, quienes buscaban objetos de mayor confort y sobre todo símbolos de status.
- 5. Otro de los factores que explica el poco conocimiento sobre Cole lo fue el enfrentamiento de su actividad ante la de figuras de la dimensión de John Ruskin y sobre todo William Morris, quien con sus posturas políticas, llenas de romanticismo y gran compromiso en la lucha por el socialismo, ciertamente llamaban más la atención del público y de los medios periodísticos que se encargaron de dar mayor difusión a las acciones de Morris, de por sí importantes.

La obra de Cole ha sido trascendental para el diseño. Si bien muchas de sus actos fueron duramente criticados no sólo por los actos mismos sino también por la actividad política que los generaba, es importante reconocer que gracias a su habilidad organizativa y política logró llevar las cuestiones del diseño a los más altos niveles, contribuyendo positivamente a una polémica que eventualmente desembocaría en la conformación del Movimiento Moderno. Su aportación a la educación del diseño fue importante al haber generado una inquietud y haber propiciado los primeros pasos hacia una profesionalización de la docencia y de las actividades de reflexión teórica que la sustentan.



Es imposible dar una opinión definitiva sobre su obra, plagada de errores, fundada en grandes visiones del futuro. Es claro que el diseño actual podrá estar en contra o a favor de Cole, pero no lo podemos entender sin él.



# **EL DISEÑO Y LA SOCIEDAD**

**WILLIAM MORRIS**

.....Perdóname  
*lucho por construir una umbrosa  
isla de felicidad  
en medio del batir del  
mar de acero*  
WILLIAM MORRIS

*Un mapa del mundo que no incluya a Utopía, es un  
mapa que no vale la pena observar, pues deja fuera el  
único país al que la humanidad siempre está  
arribando. Y cuando llega ahí, vuelve a buscar y al  
divisar un lugar mejor, zarpa de nuevo. El progreso es  
la realización de utopías*

OSCAR WILDE

Tener una visión completa sobre una personalidad tan compleja y rica como lo fue William Morris (1834-1896), resulta difícil debido a que la abundante literatura sobre su obra por lo general enfatiza tan sólo alguno de los aspectos de su polifacética obra y deja entrever únicamente ciertos aspectos, en detrimento de otros. Esta diversidad de opiniones surge porque algunas actividades de Morris (tanto en la esfera personal, como en la política), no resultaban gratas a amigos o familiares, que por lo tanto decidieron “olvidar”<sup>1</sup> algunas facetas de su vida. En general podemos afirmar que en la vida de Morris se presentan tres vertientes principales:

- 1. La que analiza la obra del artista, pilar del movimiento *Arts and Crafts*, y de alguna manera involucrado con ciertas actividades sociales. Así, W. R. Lethaby, miembro destacado de ese movimiento, opinaba: “...en el socialismo de Morris no había nada de moderno ni de científico...en realidad, es discutible que se le pueda llamar socialista.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Como ejemplo, basta mencionar que su hija May Morris, al publicar en 24 volúmenes la obra de su padre, bajo el título de *Collect Works*, no incluye las conferencias políticas, ni los artículos publicados en *The Commonwealth*, órgano de la Liga Socialista. Morris, durante su vida reunió la colección de sus artículos y ensayos sobre arte y política en dos volúmenes: *Hope and Fears for Art* (1882) y *Signs of Change* (1888). Tres años después de su muerte se publicó *Architecture, Industry and Wealth*.

<sup>2</sup> Citado en Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 51.

- 2. La que nos muestra al revolucionario marxista, fuertemente comprometido con los movimientos sociales y políticos de su tiempo y que eventualmente se manifestó como artista. El propio Morris dice:

*Aunque parezca raro, había leído algo de Mill [algunos escritos] en que ataca el socialismo de estilo fourierista. Sus argumentos están planteados en esas páginas de forma clara y honrada y el resultado, por lo que a mí se refiere, fue que me convenció de que el socialismo era un cambio necesario y posible de efectuar [...] Aquellas páginas dieron el toque final a mi conversión al socialismo.<sup>3</sup>*

- 3. La del teórico y practicante del diseño, que con su obra dio pie al surgimiento del Movimiento Moderno en las diversas manifestaciones de esta disciplina:

*El gran ímpetu en los campos de la estética y de la renovación vinieron de Inglaterra en la figura -más grande que la vida misma- de William Morris...<sup>4</sup>*

Las tres vertientes son ciertas y de ninguna manera son excluyentes. A grandes rasgos el desarrollo de la personalidad de Morris lo podemos resumir en cuatro grandes etapas:

- I. Su formación inicial, hasta los veinte años de edad, dentro del anglicanismo, en la que empieza sus estudios sobre el medioevo.
- II. El cambio hacia el ateísmo, que coincide con su iniciación en las actividades del diseño (al iniciar su propia empresa) proyectando mobiliario y papel tapiz, abocándose en gran medida a la decoración integral de reconocida importancia y el inicio de un nuevo enfoque sobre su posición ante las problemáticas sociales. Esta etapa concluye aproximadamente al cumplir 42 años de edad.
- III. La etapa de profundización en la política (tanto en su estudio como en una intensa actividad), que dura aproximadamente siete años y durante la que cambia políticamente desde un cierto radicalismo, hasta un socialismo con tintes anarquistas. Durante este período se define su particular estilo dentro del gótico y radicaliza su posición en cuanto a los métodos artesanales para

---

<sup>3</sup> Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p. 32.

<sup>4</sup> Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. p. 18.

producir su obra, al profundizar en sus investigaciones sobre técnicas medievales de producción, rechazando por completo el uso de máquinas en la producción de sus diseños. Asimismo, se diversifica su actividad como diseñador y explora los campos de la tipografía y el diseño de textiles.

- IV. El último período lo podemos caracterizar como romántico, durante el cual sintetiza muchas de sus ideas y define su utopía en la novela *News from Nowhere*.<sup>5</sup> Durante este lapso, su actividad política es sumamente criticada por marxistas ortodoxos y se une a intelectuales (entre ellos destaca Oscar Wilde<sup>6</sup>). En esta etapa empieza a aceptar (si bien con muchas reservas), que el uso de las máquinas en la producción de objetos, puede tener un lugar en el campo del diseño.

Trataremos de sintetizar cómo se presentan estas etapas, así como señalar el modo en que varios de estos aspectos son importantes para entender las bases ideológicas y teóricas del Movimiento Moderno.

Morris nace en 1834, en un pequeño poblado en las afueras de Londres, hijo de un acaudalado corredor de bolsa y propietario de minas de cobre. Su educación se dio dentro del severo marco de la ética protestante y a los 15 años de edad ingresa al Marlborough College, centro de formación anglicana.

En esta época ya se daba en Europa, y con mayor énfasis en Inglaterra, un resurgimiento del pensamiento y obras generadas durante la Edad Media, por lo que Morris encuentra en ese centro de estudios una buena biblioteca donde empezar a estudiar el arte y modo de vida medieval. En 1852 -con el objeto de llegar a ser clérigo- ingresa al Exeter College de Oxford, donde conoce a Edward Burne-Jones, Charles Faulkner y Cormwell Price, con quienes establece profundos lazos de amistad<sup>7</sup> que durarían a lo largo de toda su vida. Los cuatro

---

<sup>5</sup> Existe una edición en español de esta obra: *Noticias de ninguna parte*. Editorial Hacer. Barcelona. 1981.

<sup>6</sup> La amistad entre ambos fue profunda y compartían muchos criterios sobre estética. Las ideas de Morris se conocieron en los E.U.A. gracias a una serie de conferencias dictadas por Wilde en 1882. La parte medular sobre la estética en esas conferencias, fue tomada de las ideas de Morris.

<sup>7</sup> Algunos autores incluso señalan que al parecer se dieron ciertas inclinaciones homosexuales en esta amistad. Este hecho, que en relación a nuestros objetivos es irrelevante, tan sólo sirve para

amigos dedicaban largas horas a la lectura de autores del medioevo y a pensar en las posibilidades de iniciar una especie de comuna o gremio que retomara algunos de los valores de la Edad Media. Llegan a editar una publicación, que si bien tenía una difusión muy limitada, sirvió de palestra para que este grupo y otros jóvenes que compartían algunas de sus ideas, empezaran a publicar diversos escritos. Morris en particular se inclinó a escribir sobre arte medieval y a publicar sus primeros poemas.

Al término de sus estudios, Morris y Burne-Jones deciden realizar un viaje por Europa, antes de ser ordenados como clérigos de la iglesia anglicana. Burne-Jones empieza a realizar pinturas dentro de la corriente pre-rafaelista, la que con gran facilidad se identificaba con su admiración por la Edad Media. A su regreso a Londres, ambos deciden abandonar sus estudios religiosos y dedicarse al arte.

Morris en especial, con gran escándalo y desilusión de su madre, decide desligarse del todo de la religión y defendiendo el ateísmo decide iniciarse en la arquitectura. Al cumplir la mayoría de edad, recibe la herencia de su padre, por lo que puede disponer de una cómoda posición económica y así ingresa en el taller del arquitecto George Edmund Street, que era conocido por sus edificaciones en estilo neogótico. Si bien muchas de las obras de Street eran “copias” de las realizadas durante la Edad Media, su trabajo se distinguía por la calidad del detalle y comprensión de la utilización de los materiales para resaltar las características principales del estilo. Es importante destacar que el estilo neogótico, ya era buscado y bien recibido por la sociedad inglesa, en oposición a la creencia de que fue Morris quien dio origen a su surgimiento.

---

señalar que Morris, a lo largo de su juventud, presentó una cierta inestabilidad, en diversas esferas de su desarrollo.



La obra de Morris, al menos en términos estilísticos, se une a la corriente ya establecida por la obra e ideas de Pugin y apoyada en los escritos de Ruskin.

En el taller de Street, se conocen y entablan gran amistad, Morris y Philip Webb, quien en ese momento era jefe del taller. Posteriormente ambos inician una fuerte relación con el pintor Dante Rossetti (se distingue por sus obras dentro de los pre-rafaelitas y era maestro de pintura de Burne-Jones), quien convence a Morris de tener aptitudes para la pintura. Bajo la influencia de este pintor, Morris inicia su trabajo en el dibujo<sup>8</sup> copiando del natural y experimentando en el color, buscando retomar las calidades de la luz a través de los pétalos de flores.

---

<sup>8</sup> Una de las obras consultadas continuamente por Morris era *The Grammar of Ornament*, por Owen Jones.

En 1858, Morris contrae matrimonio con Jane Burden y pide a Philip Webb que les diseñe su casa. El proyecto (muy conocido en la historia de la arquitectura) es el resultado de largas discusiones entre Morris y Webb sobre el estilo de vida medieval. La Casa Roja, como fue conocida, poseía una gran armonía entre función y forma, con una planta muy libre en su trazo, abandonando conformaciones geométricas preestablecidas. Morris entonces decide diseñar tanto el papel tapiz, como el mobiliario de la casa, recurriendo a formas de proporciones muy pesadas y a un intenso uso de la mano de obra en su realización. La armonía entre arquitectura y mobiliario fue muy balanceada y permitió a Morris tener una obra con la que eventualmente podía presentar sus servicios como diseñador.



En la Casa Roja se forma una pequeña comuna. Al poco tiempo se casa Burne-Jones quien se muda a esa con su esposa, al igual que Rossetti,<sup>9</sup> quien casó con su modelo. A partir del establecimiento de esta pequeña comuna se inicia la segunda gran etapa en la vida de Morris.

---

<sup>9</sup> Entre ellos se dieron una serie de “triángulos amorosos”, particularmente entre Rossetti y Jane Morris y William Morris y Georgiana, la esposa de Burne-Jones. Esta situación de inestabilidad generó a lo largo de la vida de Morris diversos conflictos. Sobre todo dio pie a diversas críticas de la sociedad, debido a la excesiva laxitud moral de todos ellos.





En 1861 (apoyándose fuertemente en el capital de Morris) se funda la empresa *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* cuyos objetivos eran producir ellos mismos, o eventualmente mandar a producir, pero siempre bajo su dirección, los siguientes elementos:

- a). Mobiliario. Específicamente se considera que la belleza de estos elementos debe surgir con base en el conjunto, así como de la aplicación de los materiales más adecuados y de la utilización de decoraciones pictóricas. Dentro del mobiliario se consideraba el diseño y la fabricación de telas para su tapizado.
- b). Decoración mural, ya fuera de iglesias, viviendas o cualquier monumento público.
- c). Escultura. En este aspecto se aclaraba que debería ser solamente aquella que se aplicara a la arquitectura y no con fines meramente decorativos, sino para enfatizar las características expresivas de las construcciones.<sup>10</sup>
- d). Vitrales. Se entendía este aspecto como la aplicación de técnicas específicas a un aspecto particular de la decoración mural, por lo que tanto vitrales como escultura y decoración debían formar un todo armónico.
- e). Objetos diversos. Se contemplaban artículos varios, desde lámparas hasta joyería, principalmente trabajados en metal, con el objeto de resaltar la belleza de la unicidad generada por el trabajo manual.

---

<sup>10</sup> Es importante hacer notar que en estos criterios es clara la influencia del pensamiento de A.W.N. Pugin.

La conjunción de todos estos elementos parte del concepto de arquitectura de Morris:

*Mi concepción de la arquitectura radica en la unión y en la colaboración de las artes, de manera que cada cosa se subordine a las restantes y al mismo tiempo se encuentre en armonía con ellas [...] Es una concepción amplia, porque abraza la totalidad del ambiente de la vida humana; no podemos sustraernos a la arquitectura mientras formemos parte de la civilización, ya que ella representa el conjunto de las modificaciones y de las alteraciones llevadas a cabo sobre la superficie terrestre, basadas en las necesidades humanas, exceptuando el puro desierto. No podemos confiar nuestros intereses respecto a la arquitectura a un número reducido de hombres instruidos, encargarles que investiguen, descubran y conformen el ambiente donde después tendremos que estar nosotros [...] cada uno de nosotros debe asumir la vigilancia y custodia de la ordenación justa del paisaje terrestre, con su propio espíritu y sus propias manos en la parte que le corresponda.<sup>11</sup>*

En los objetivos de la empresa se contemplaba la necesidad de producir objetos a una escala comercial media, para así difundir el buen gusto en la decoración, más que la valoración del costo de los objetos. Esta empresa se distingue de otras, que igualmente ofrecían servicios integrados de decoración (como la muy conocida empresa de Thomas Chippendale), en que proponía una visión armónica de la totalidad de los elementos, fundamentada en el estilo gótico, mientras que las otras ofrecían una enorme variedad de estilos que iban desde el chinesco hasta el Reina Ana.



El éxito de la empresa es inmediato. Surgen contratos para la decoración incluso de salones para la reina Victoria (la Sala de Armas y la de Tapices en St. James Palace), en el museo de South Kensington se decora un salón por encargo de Sir Henry Cole y otras obras diversas, generalmente para acaudalados

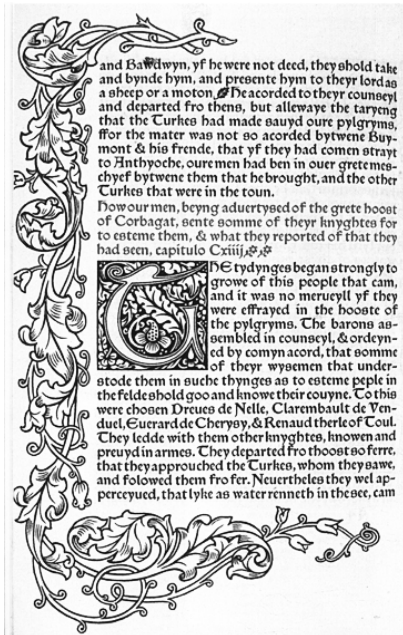
banqueros y miembros de la nobleza. Morris y sus socios ven la necesidad de

---

<sup>11</sup> Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p. 11. Al contrastar esta definición de arquitectura con la de J. Ruskin (presentada anteriormente), resulta evidente la visión de Morris con respecto a la importancia de la presencia del arte en la sociedad y de esta en los procesos artísticos.

agrandar su local y establecer una sala de exhibiciones, por lo que deciden mudarse a Londres en 1865.

El trabajo en equipo, que rechazaba el cultivo de la personalidad individual, como lo hicieran los artesanos del medioevo, era uno de los elementos que distinguía a este grupo. En ocasiones era imposible saber quien había sido el autor de un mueble, pues en ocasiones el proyecto lo iniciaba Webb, era terminado por Morris y la decoración la trazaba Rossetti y todos en conjunto aplicaban el color a la misma. Buscaban la máxima expresión del arte y no estaban dispuestos a



transigir con el comercialismo, pues buscaban alcanzar la verdad, que pensaban se encontraba en el estudio de la naturaleza y sobre todo en la recreación del *espíritu* del medievalismo, no en su copia, a la que Morris consideraba que era injusta para el original y estúpida para el presente.

También en esta época Morris dedica tiempo a la literatura, publicando varias de sus obras, dentro de las que destaca *The Earthly Paradise* (1870), que refleja una gran depresión, sin duda originada por la inestabilidad de su vida familiar. Decide entonces hacer un largo viaje a Islandia, que le permite

reflexionar sobre sus diversas actividades, y que le enfrentó a sus primeras preocupaciones sociales, más allá de los principios éticos recibidos durante su educación.

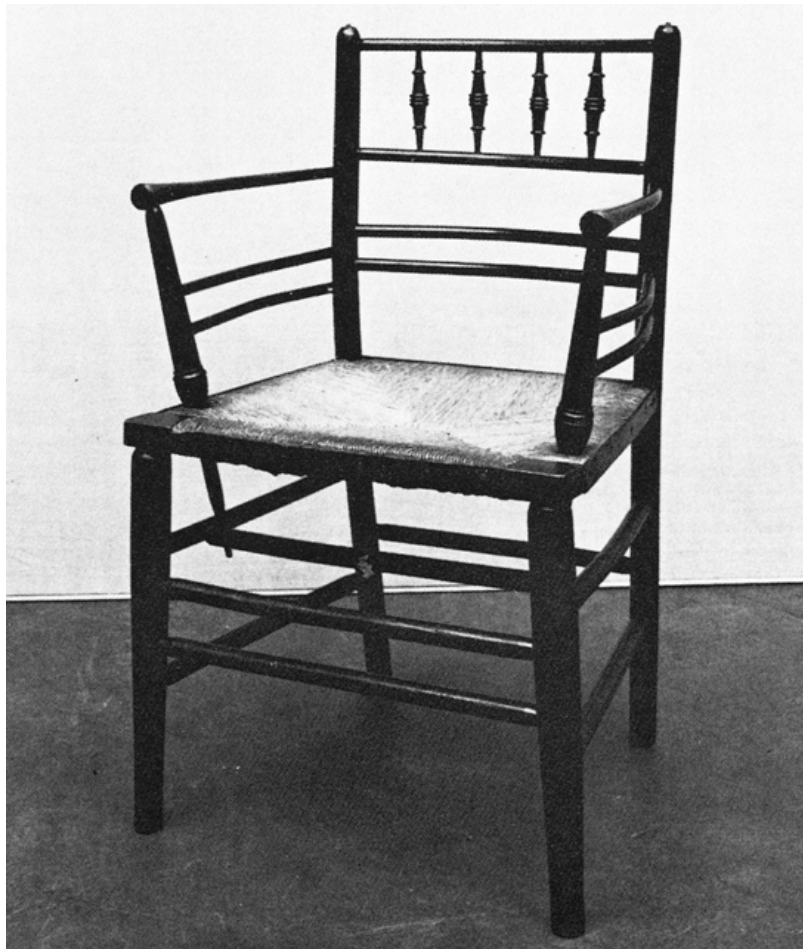
*En 1871 fui a Islandia acompañado por Magnusson y, aparte del placer de contemplar aquel desierto romántico, aprendí una lección - creo que a conciencia-: la de que la pobreza más abyecta no es más que un mal pasajero comparada con la desigualdad de clases.<sup>12</sup>*

A su regreso, incapaz de resolver la confusa situación de su vida familiar, Morris, Rossetti y Burne-Jones, deciden mudarse a Kelmscott, a una granja medieval, donde establecen ciertos talleres que les permiten explorar nuevas posibilidades

<sup>12</sup> Morris, William. *Arte y sociedad industrial* p. 28.

plásticas. Después de un breve período, Morris decide hacer un viaje por Italia, durante el cual reconfirma su disgusto por las obras clásicas y neoclásicas, adentrándose aún más en su amor por la obra del medioevo.

Sin duda este viaje le permite reflexionar, no sólo sobre cuestiones de arte, sino también sobre su vida personal, pues a su regreso a Inglaterra, decide ordenar algunos aspectos de su trabajo. De manera bastante autoritaria, decide terminar con la empresa formada con sus amigos y expulsa de ella a Rossetti, Madox, Brown, Marshall y a Faulkner, con el argumento de haber sido muy poco productivos. Como resultado funda una nueva empresa: *Morris & Co.* (en ella permanecen Burne-Jones y Webb).



Parece no importarle la relación de su esposa con Rossetti y dedica sus esfuerzos a la producción de papel tapiz y de telas, que junto con sus diseños de mobiliario le permiten impulsar la empresa, que abre una nueva sala de

exposiciones. Su dominio del diseño se acentúa, gracias a sus conocimientos sobre arte medieval y al desarrollo que alcanzó en el dibujo y la comprensión de la modulación de los patrones en una tela o en el papel tapiz. Empiezan a surgir diversos proyectistas que le toman como modelo (la mayoría de ellos con estudios de arquitectura, pero en realidad más ocupados en el diseño de objetos de uso cotidiano), sin embargo Morris rehusaba dar definiciones claras de “buen diseño” o de como alcanzarlo. Su personal manera de atacar los problemas de diseño la podemos entrever gracias a algunas de sus conferencias y ensayos, que empezaron a ser publicados al final de la década de 1870 y sobre los cuales se apuntalaron los principios del movimiento *Arts and Crafts*.

El principal aspecto de su posición con respecto al diseño es su convicción de que el diseñador debe tener un conocimiento directo de los potenciales y limitaciones de los materiales con los que trabaja. Y este conocimiento no puede ser comunicado por ningún maestro o libro.

*... por lo tanto un diseñador siempre debe entender completamente el proceso de la específica manufactura con la que está involucrado, o el resultado será tan solo un tour de force. Por otro lado, es el placer de entender las capacidades de un material particular y utilizarlas para sugerir (no imitar) la belleza natural y el incidente lo que genera la raison d'être a las artes decorativas.<sup>13</sup>*

En esta época se evidencia su preocupación por la dignidad de los obreros que elaboraban sus diseños, siguiendo en gran medida las ideas de Ruskin, añadiendo de manera importante el factor del trabajo manual. Podemos decir que Ruskin contempla la obra ya acabada y sobre ella funda sus reflexiones, mientras que Morris repara más en la producción del objeto, por lo que llega a afirmar que: *“El arte es la forma con que el hombre expresa la alegría de su trabajo”<sup>14</sup>*

En 1876, Inglaterra está a punto de declarar la guerra a Rusia. La inminente situación bélica actúa como catalizador en la vida de Morris. Escribe por primera vez un artículo de corte político, dirigido al Parlamento y también por primera vez participa en manifestaciones callejeras. Impregnado por la ebullición del

---

<sup>13</sup> Citado en Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p. 104.

<sup>14</sup> Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p. 7

momento, escribe un manifiesto: *Unjust War: to the Working Men of England*, en el que no sólo aclara su posición contra la guerra, sino que se convierte en un llamado a la clase trabajadora, para que se uniera contra la imposición de intereses de los capitalistas. De esta manera, Morris es reconocido como una especie de portavoz del proletariado y es invitado a dar conferencias a obreros. De esta manera se introduce, si bien de modo un tanto inconsciente, en la corriente socialista. Hasta este momento, la posición de Morris con respecto a los fenómenos sociales de su tiempo era muy similar a la de Ruskin. La podemos considerar como una posición de conciencia ética; sin embargo, a partir de este momento, se convierte en política. En 1877 es nombrado tesorero de la *National Liberal League*, con lo que decide dedicarse más de lleno a actividades políticas.

*Por otra parte, cuando tomé aquella decisión, no tenía ni idea de las cuestiones económicas; ni siquiera había abierto los libros de Adam Smith, oído hablar de Ricardo ni de Karl Marx [...] puse cierto empeño en tratar de aprender el aspecto económico del socialismo, e incluso arremetí con Marx, aunque deba confesar que si bien disfruté por completo la parte histórica de El Capital, sufrí auténticas agonías de confusión mental al leer la parte sólo económica de ese gran libro.<sup>15</sup>*

A partir de este momento, sus actividades artísticas y políticas las ve como manifestaciones de la lucha de clases para alcanzar una mejor justicia social:

*No quiero arte para unos pocos más de lo que deseo educación para unos cuantos o libertad para los menos [...] Arte hecho por el pueblo y para el pueblo, un disfrute para quien lo hace y para quien lo usa.<sup>16</sup>*

Durante esta etapa de su vida es notoria la maduración constante en su pensamiento social y político, volviéndose cada vez más radical en sus ideas, hasta convencerse de la necesidad de cambiar a la sociedad para poder entonces *realmente* proyectar objetos de trascendencia. Para Morris, el arte no debe ser tan sólo un pasatiempo elitista, ni un objeto de consumo para ser vendido por los empresarios, sino que es una parte integral del desarrollo del ser humano. Podemos afirmar que, para Morris, la justicia social es un medio para que el hombre pueda disfrutar del arte. Incluso se vuelve muy crítico de su propia

---

<sup>15</sup> Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p. 32.

<sup>16</sup> Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. p.p. 108-109.

actividad proyectual, consciente de que en realidad trabajaba para la clase dominante.<sup>17</sup>

*Tanto mis estudios históricos como mi conflicto personal con los filisteos de la sociedad moderna, me han impuesto la convicción de que el arte no puede tener una vida y un desarrollo auténticos bajo el presente sistema de comercialismo y búsqueda de la ganancia [...] Me he dado cuenta de que la causa de los aspectos vulgares de la actual civilización es más profunda de lo que había pensado y paulatinamente he llegado a la conclusión de que todos estos males no son sino la expresión externa de una ausencia íntima de bases morales, a la cual hemos sido lanzados a la fuerza por la organización social actual, y es inútil tratar de ponerle remedio desde fuera.<sup>18</sup>*

La contradicción entre su trabajo (ordenado y pagado por la clase dominante) y sus ideales, lo persiguió toda su vida. En principio, esta contradicción se originaba por el uso de técnicas artesanales de fabricación y la gran atención al detalle que Morris se exigía. Lógicamente esto elevaba los costos, por lo que la



solución parecía estar en la utilización de tecnologías de producción masiva. Sin embargo, las condiciones de trabajo a que estaban sujetos los obreros le parecían deshumanizante, por lo que las rechazaba. Este hecho le valió todo tipo de

críticas pues se decía que se enriquecía a costa de los ricos, para poder hacer la revolución contra ellos.

En 1880 renuncia a la *National Liberal League*, por considerar que era una asociación demasiado tibia en sus actuaciones. A partir de este año se dedica seriamente al estudio de economistas y de diversos autores socialistas.

---

<sup>17</sup> De hecho, el mismo Morris consideraba que su labor como diseñador servía tan solo para “el puerco lujo de los ricos”. Ver: Selle, Gert. *Ideología y utopía del diseño*. p. 68 y s.s.

<sup>18</sup> Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p.p. 28-29.

Convencido de la necesidad de impulsar la revolución para cambiar a la sociedad, en 1882 vende toda su biblioteca para dedicar el dinero a su actividad política. Es significativo que en ese mismo año empieza a aceptar -si bien con grandes restricciones- el uso de la máquina:

*Esas máquinas maravillosas que en manos de hombres justos y previsores habrían sido utilizadas para aminorar el trabajo repulsivo y para conceder placer o en otras palabras, incremento de vida [...] las máquinas serían utilizadas tan solo para ahorrar trabajo y el resultado sería que la comunidad ganaría una gran reserva de ocio, que podría añadir al logrado mediante la eliminación del despilfarro del lujo estéril y la abolición de la servidumbre de la guerra comercial.<sup>19</sup>*

Durante una conferencia en 1888, retoma este aspecto:

*No digo que debemos suprimir todas las máquinas, preferiría hacer a máquina algunas de las cosas que ahora se hacen a mano, y hacer a mano otras que ahora se hacen a máquina; dentro de poco, deberemos ser amos de nuestras máquinas y no sus esclavos, como somos ahora. No se trata de librarnos de esta o aquella máquina concreta, construida en acero o en latón, sino de la gran máquina inconcreta de la tiranía comercial, que oprime la vida de todos nosotros.<sup>20</sup>*

En 1883 llega a ser tesorero de la *Democratic Federation*, dirigida por Hyndman, (lo cual es lógico, pues aportaba grandes sumas de dinero) y sobre todo se dedica a la redacción de manifiestos y prepara numerosas conferencias en las que pone de manifiesto sus principales ideas en cuanto a la relación entre arte y sociedad. Destacan sobre todo: *Arte y democracia; Arte y trabajo y Arte y socialismo.*

---

<sup>19</sup> Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p. 102.

<sup>20</sup> Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. p. 216.





De manera muy breve presentamos las principales reivindicaciones de Morris en estas conferencias:

- Es justo y necesario que todo hombre trabaje en algo que valga la pena, que sea agradable de hacer por sí mismo y que se realice bajo unas condiciones que no lo hagan ni excesivamente desagradable ni excesivamente angustioso.
- El trabajo se debe ocupar de producir tan sólo objetos que valgan la pena “*Al comprar estas cosas, ¡son vidas humanas las que compran!*” Y este trabajo no deberá ser degradante.

- El trabajo deberá ser agradable en sí mismo, para lo que se necesita que se realice en un ambiente apropiado: “*agradable, generoso y bello*” y que el obrero disfrute de suficiente tiempo libre para el descanso del cuerpo y de la mente.
- Buena salud.
- Educación compenetrada con el pasado, el presente y el futuro.
- Un mundo bello que rodee al ser humano: “...*el socialismo, que comúnmente se cree que tiende hacia un puro utilitarismo, es la única esperanza de las artes.*”

Es interesante observar que Morris, al diseñar la cabeza de la papelería oficial de la *Democratic Federation*, incluye el lema “Libertad, Igualdad, Fraternidad”, así como las palabras: “Educar, Organizar, Agitar”; en estas últimas, en especial, se puede resumir la actitud de Morris en este momento. Por otro lado se encarga de publicar el órgano de la Federación: *The Commonwealth*.

La Federación se divide al iniciarse una polémica entre Morris y su actitud revolucionaria y cercana al anarquismo y la de Hyndman, que era reformista. Morris es cuestionado sobre su posición con respecto a la teoría marxista.

*Se me pregunta si creo en la teoría del valor de Marx. Con franqueza no se bien en que consiste... y que me castiguen si ello me preocupa. Creedme amigos míos, me he esforzado por comprender la teoría marxista, pero la economía política no se ha hecho para mí [...] De cualquier forma soy, creo, socialista. Con saber que la clase ociosa es rica y que la clase trabajadora es pobre y que los ricos son ricos porque roban a los pobres, tengo suficiente economía política [...] El sistema, en su totalidad, es monstruoso e intolerable y lo que nosotros, los socialistas, tenemos que hacer es trabajar juntos para conseguir su derrocamiento total...<sup>21</sup>*

Al realizarse una votación entre los miembros para dirimir la polémica, Morris resultó vencedor; sin embargo para no producir una escisión, decide renunciar junto con varios miembros del consejo directivo (entre los que se encuentra Eleanor, hija de Karl Marx), los que deciden formar la Liga Socialista. Eleanor Marx sirve de contacto para llegar a F. Engels, quien convence a Morris de la

---

<sup>21</sup> Ver Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p.p. 69-70.

necesidad de internacionalizar el movimiento. Son interesantes las opiniones de Engels sobre Morris:

*Morris es un inveterado socialista sentimental; no sería difícil guiarle si se le pudiera ver dos veces por semana pero ¿quién tiene tiempo para ello?. [...] No se encontrarían en toda Inglaterra tres hombres menos aptos para una organización política que Aveling, Morris y Bax. Pero son sinceros.*<sup>22</sup>

Dentro de la Liga, Morris participa en múltiples manifestaciones en las que hubo encuentros violentos con la policía.<sup>23</sup> Morris, Aveling, Bax y Eleanor Marx fueron arrestados, sin embargo el juez, al considerar que Morris era un *Gentleman*, decide dejarlo en libertad tras pocas horas de arresto y tan sólo una libra esterlina como multa. Por supuesto, Morris pagó las altas multas de sus compañeros que salieron de la cárcel tras 30 días de arresto.

Morris asiste a la Internacional de París en 1889 como delegado y la fuerza de sus intervenciones le ganó el respeto de muchos de los asistentes, sin embargo su salud empieza a decaer y poco a poco se aleja de la actividad política y las manifestaciones, para concentrarse en una nueva empresa: la *Kelmscott Press*.

En esta imprenta -más bien una casa editorial- Morris se dedica al diseño editorial y tipográfico, al mismo tiempo que difunde aquellas ideas que considera fundamentales, así publica obras de Ruskin (*The Nature of Gothic*), de Bax (*Socialism, Its Growth and Outcome*), así como la *Utopía* de Tomás Moro y algunas obras suyas como *Manifest of English Socialists* y *News from Nowhere*, novela en la que describe un mundo ideal en el futuro y que de alguna manera reúne muchas de sus ideas y aspiraciones. En esta obra, el trabajo de los obreros es definido en términos de felicidad y realización individual; en lugar de fábricas existen “*talleres asociados, esto es, lugares en los que se reúne la gente que quiere trabajar junta...*”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. p. 51.

<sup>23</sup> Participan en la manifestación del llamado “Domingo Sangriento” (13 de noviembre de 1887) en la que resultaron muertos varios manifestante y policías.

<sup>24</sup> Morris, William. *Noticias de ninguna parte*. p.30.



La descripción que hace de la ciudad (Londres, en algún tiempo futuro), reconstruye un ambiente totalmente gótico, en el que se reconocen algunos de los edificios ya construidos en Londres y que Morris consideraba que se debían preservar.<sup>25</sup> Otros los elimina por completo y en su lugar construye parques y jardines. De esta manera, para Morris la arquitectura gótica se llega a convertir en la mejor expresión de una sociedad no industrial, así por ejemplo, substituye en la novela los puentes de acero por otros de piedra

*En suma, el remedio fue la producción de lo que solía llamarse arte, pero que actualmente carece de nombre entre nosotros porque ha pasado a formar parte del trabajo de todo aquel que produce.*<sup>26</sup>

Resulta evidente cómo, para Morris, el arte era en realidad el gran objetivo al que debía aspirar la humanidad. Es en el arte -y el placer que este produce tanto al realizarlo como al contemplarlo- donde se sintetizan los máximos logros de la producción; donde todos los esfuerzos encuentran su recompensa y por tanto

<sup>25</sup> Si bien muestra una cierta ironía hacia algunas obras, así por ejemplo el edificio del Parlamento -diseñado por Pugin- lo convierte en depósito para abono y mercado auxiliar.

<sup>26</sup> Citado en Kruff, Hanno-Walter. *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. p.p. 584-586.

sería a lo que todos los seres humanos deberían dedicar su tiempo, independientemente de la profesión.

Durante el período en que escribe esta novela, el ardor revolucionario de Morris disminuye, participa cada vez menos en marchas y conferencias. Sin embargo se ahonda su convencimiento de la necesidad de cambiar la sociedad para que el verdadero arte pueda emerger. Profundiza en el estudio del arte popular, que considera como una verdadera fuente de inspiración, pues en él ve la unidad de sentido y armonía de las que surge el placer en la vida.

*Quien pretenda creer que la cuestión del arte y de la cultura es prioritaria a la del tenedor y el cuchillo (y hay algunos que lo pretenden) no entiende el significado del arte, cuyas raíces sólo pueden crecer en un terreno de vida próspera y serena.<sup>27</sup>*

Muere el 3 de octubre de 1896, en Kelmscott.

---

<sup>27</sup> Morris, William. *Como me hice socialista*. Publicado en *Arte y sociedad industrial*. p. 35.

## **Sección II**

# **Los Estados Unidos de América y la función**

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

Adam Smith. *La riqueza de las naciones*. 1776.

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

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

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

Fue en 1851, durante la Gran Exhibición de la Industria de Todas las Naciones, en el *Crystal Palace* de Londres, cuando el mundo se enfrentó a la producción industrial de los Estados Unidos de América. La muestra de artículos de este país generó, en un principio, todo tipo de críticas, fundamentalmente por la falta de atención a la estética de los productos, sin embargo hacia el final de la exhibición,

las opiniones habían dado un gran giro, alabando la inventiva, facilidad de producción, utilidad y bajo costo de los objetos presentados.

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

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

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

Producción Masiva > Distribución Masiva > Consumo Masivo.

El SAP tiene sus inicios a principios del siglo XIX, cuando se generó una inercia que llevó a que, entre 1875 y 1915, se desarrollaran productos y avances tecnológicos que conforman la actual columna vertebral del desarrollo tecnológico y económico de los E.U.A. Esos productos cambiaron a la sociedad a través de su presencia masiva,<sup>1</sup> ocasionando que

*... el diseño llegara a ser una parte importante de la vida cotidiana, para una gran mayoría de la gente, influenciando sus hábitos de compra, su estilo de vida y sus relaciones sociales.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup>. Es importante aclarar que si bien los diversos productos tienen en todas las culturas un gran impacto en la vida cotidiana, es en los E.U.A., donde por primera vez se da una gran masificación de la producción, por lo que la influencia del diseño se empieza a sentir en grandes núcleos de la población.

<sup>2</sup>. Sparke, P. *An introduction to Design And Culture in the Twentieth Century*. p. 34.



## ANTECEDENTES

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

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

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

*Los Estados Unidos comenzaron como una zona subdesarrollada, sin el beneficio de un hada madrina que distribuyese abundancias... Crónicamente, hubo más trabajo por efectuar que gente para hacerlo, de modo que la mano de obra, y sobre todo la especializada, tendía a ser escasa y cara.<sup>3</sup>*

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

- **2. Gran extensión territorial.** El modo de colonizar el territorio de los E.U.A., por parte de la corona británica, fue el de regalar muy amplias extensiones de

---

<sup>3</sup>. Rae, J. *La Tradición del Know-How: la tecnología en la historia de los Estados Unidos*. Artículo publicado en Kransberg, M. y Davenport, W. (eds.) *Tecnología y Cultura*. p. 6

tierra sin necesidad de mayores requisitos,<sup>4</sup> lo que estimuló el surgimiento de agricultores, con grandes extensiones de tierra y aislados los unos de los otros, por lo que el trabajo tanto en el hogar como en el campo requería de elementos que lo facilitaran, además de realizarlo con poca mano de obra.

- **3. Desarrollo tecnológico por necesidad.** En contraste con Europa, los E.U.A. tenían gran cantidad de necesidades que sólo podían ser satisfechas a partir de las nuevas tecnologías.<sup>5</sup> En Europa, el desarrollo tecnológico era visto en ocasiones, como un divertimento de las clases poderosas, o como una curiosidad; en los E.U.A. era la única opción de sobrevivir, lo que generó una cultura ávida de innovaciones, en ocasiones despreciando incluso la calidad o durabilidad de los productos.
- **4. Escasa tradición.** Mientras que en Europa los gremios artesanales eran poderosos llegando incluso a detener la realización de algunos inventos, por temor al desplazamiento de la mano de obra, en los E.U.A. esta tradición no estaba tan fuertemente arraigada, lo que facilitó la introducción de nuevas tecnologías. Por otro lado, en contraste con México, donde antes de la conquista existía una cultura sólida y desarrollada, en el territorio de los E.U.A., las culturas indígenas estaban poco desarrolladas, incluso muchas tribus eran nómadas, por lo que no había que luchar contra culturas ya establecidas. A las naciones indígenas más fuertes, se les confinó a reservaciones.
- **5. Mercado extenso y en expansión.** La población de los E.U.A. estaba en constante aumento, debido a las facilidades que se dieron a los emigrantes. Esto produjo que la cantidad de consumidores aumentara a un ritmo mayor que en Europa. Por otro lado, la gran dispersión en el territorio exigía que los

---

<sup>4</sup>. Por contraste, en México, el Estado español debía tener un gran control sobre los nuevos territorios, debido principalmente a que en estos se encontraba oro, plata y algunas especias. Esto llevó a que en México se alentara más la instalación de mineros y comerciantes. Si bien la contrastación entre el desarrollo mexicano y el americano es un tema muy interesante, rebasa con creces el enfoque del presente texto, sin embargo se puede profundizar en: Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Editorial Siglo XXI. México.

<sup>5</sup>. No se pretende simplificar el factor del desarrollo tecnológico a la satisfacción de las necesidades; debemos estar conscientes de que influyen factores económicos, culturales, psicológicos, etc., sin embargo si se está realizando un análisis de estos factores, no es conveniente presentarlos todos juntos.

artículos que se compraban fueran fácilmente reparables, sin necesidad de depender de técnicos especializados.

- **6. Mercado homogéneo.** Si bien la población de los E.U.A. tenía muy diversos orígenes, todos adoptaron el inglés como lengua común, del mismo modo adoptaron ciertos códigos generales de comportamiento social, dejando para la intimidad del hogar las diferencias culturales. Esto permitió que la producción de objetos fuera realmente masiva y no como en Europa, donde se buscaba en los objetos una cierta distinción.
- **7. Preponderancia de lo funcional.** Aunado al punto anterior, uno de los aspectos comunes era el énfasis en lo funcional (también derivado de las necesidades del extenso territorio y la escasa mano de obra), mientras que en Europa había una gran preocupación por la dimensión estética de los productos y de la utilización de éstos como signo de distinción social:

*El 'gusto' era simplemente un concepto europeo que podía ser aplicado a cualquier bien que lo necesitara, particularmente los bienes tradicionales y aquellos enfocados a el sector superior del mercado.<sup>6</sup>*

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

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

---

<sup>6</sup>. Sparke, P. *Design in Context*. Chartwell Books Inc. Nueva Jersey. 1987. p. 55

señalado que los libros de patrones marcan el inicio de la separación entre proyectista y artesano,<sup>7</sup> por lo que dentro del contexto de los E.U.A., estos libros eran un medio muy adecuado para la producción de ciertos diseños.

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

Uno de los antecedentes del SAP,<sup>8</sup> surgió en Stjärnsund, Suecia: en 1729 Christopher Pohlem aplicaba la fuerza hidráulica a procesos mecánicos sencillos en la fabricación de relojes; su mayor aportación fue el desarrollo de sistemas precisos de medición que permitían, por primera vez en la historia la fabricación de ruedas dentadas standard e intercambiables. Existen evidencias de que el trabajo de Pohlem era conocido en la parte norte de las colonias americanas.

Otro antecedente fue el trabajo del suizo Johann Georg Bodmer (1786-1864), quien obtuvo un gran número de patentes sobre diseño de maquinarias cuya principal característica era economizar movimientos, mano de obra y energía.<sup>9</sup> En 1839 obtuvo una patente sobre la distribución de maquinaria en una fábrica, además de artefactos que transportaban materias primas y producto semiterminado dentro de la producción, con lo que se convierte en un claro antecedente de la organización industrial y la fabricación en serie usando bandas transportadoras.

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

---

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

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

9. Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 106.

*...se ha logrado un adelanto en la construcción de mosquetes... Consiste en hacer tan parecidas las diferentes piezas, que lo que pertenece a uno puede usarse para todos los demás fusiles del almacén... Saltan a la vista las ventajas que ello supone cuando las armas precisan repararse.<sup>10</sup>*

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

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

---

<sup>10</sup>. Citado en Heskett, J. *Breve historia del diseño industrial*. p. 51.



**EL SISTEMA AMERICANO DE  
PRODUCCIÓN  
SUS ORÍGENES**

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

Sir Henry Cole. 1851

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

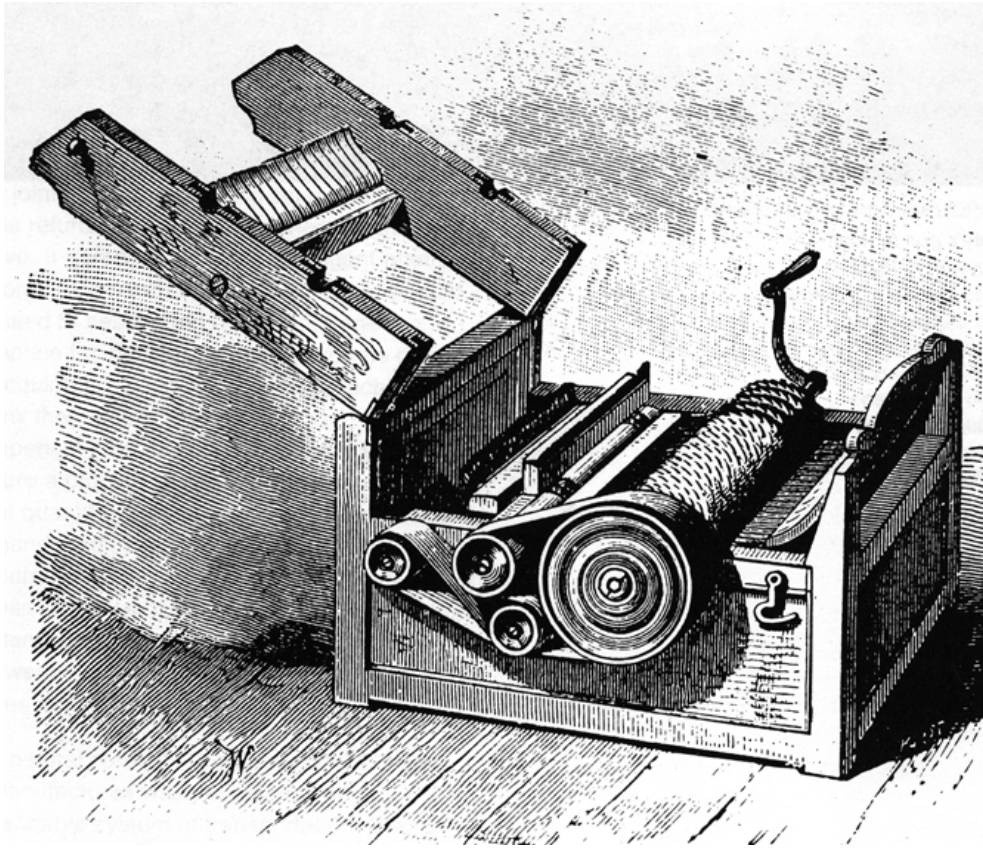
Horatio Greenough. 1851.

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

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

El contrato fue otorgado a Whitney, entre otras razones por sus antecedentes en la invención y fabricación de una desmotadora mecánica de algodón. Si bien en realidad el contrato se cumplió once años más tarde de lo especificado, el esfuerzo de Whitney ha permanecido como uno de los primeros en el desarrollo

de la producción con elementos estandarizados.<sup>1</sup> Son varios los elementos que hacen que el contrato dado a Whitney, sea interesante para nuestro estudio:



- 1. Establece en los Estados Unidos un modelo en el que el desarrollo tecnológico se inicia por un crédito gubernamental dado a una empresa privada. En los países del continente europeo (Inglaterra era una excepción), el gobierno era quien instalaba y controlaba la fábricas de armas (en el caso de los países con regímenes monárquicos absolutistas, éste era el caso incluso para la fabricación de muebles y cerámica).
- 2. Inicia para los E.U.A. la liga existente aún en la actualidad entre desarrollo tecnológico y producción de artículos de guerra o al menos al servicio de las

---

<sup>1</sup>. En sentido estricto el contrato con E. Whitney fue un fracaso, su más destacada aportación fue el desarrollo de una fresadora. El mayor problema parece que fue la falta de un sistema de medición confiable. Para un reporte detallado de las peripecias de Whitney, se puede consultar a Kransberg, M. y Davenport, W. *Tecnología y Cultura*. p. 273-291.



fuerzas armadas.<sup>2</sup> Después del impulso que inicialmente es dado por la industria de guerra los conocimientos se diversifican y sus principios son empleados en la fabricación de otros artículos.

- 3. Utilización de egresados universitarios.<sup>3</sup> Whitney contaba con la ayuda de egresados de Yale.<sup>4</sup> Esto genera una inercia en la que la producción se apoya en los centros de estudio y sus egresados, contraria a la tradición existente hasta la fecha en Europa, donde los conocimientos prácticos de los artesanos eran más fuertes en la formación del personal capacitado para la producción y su control.

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

Los avances dentro de la producción estandarizada continuaron: en 1819, Jethro Wood patentó un arado en hierro colado, construido con base en piezas normalizadas e intercambiables. Este arado era en realidad de poca resistencia mecánica a los impactos, por lo que no tuvo gran éxito, sin embargo muestra el avance y la preocupación por la estandarización en otra rama importante de la economía: la agricultura.

---

<sup>2</sup>. Evidentemente, la innovación tecnológica ha estado ligada en todo el mundo a las necesidades de artículos de guerra, sin embargo en los E.U.A. esta tendencia es básica no solo para la innovación sino para la economía general.

<sup>3</sup>. Ya en esa época se realizaban no sólo estudios pragmáticos, sino también teóricos sobre los fenómenos productivos. Una muestra es que en 1829 Jacob Bigelow aporta al lenguaje la palabra "Tecnología", como resultado de su trabajo en la Universidad de Harvard. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 83.

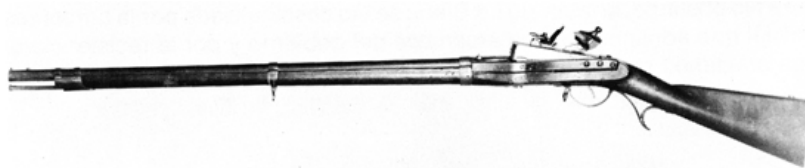
<sup>4</sup>. Woodbury, Robert. *The Legend of Eli Whitney and Interchangeable Parts*. p. 276.

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

*... pudieran adaptarse a cualquier arma del mismo modelo, de manera que si se desmontaran mil fusiles, arrojándose indiscriminadamente en un montón las diferentes piezas, éstas podrían retomarse al azar y montarse perfectamente.<sup>5</sup>*

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

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



En palabras de Hancock Hall:

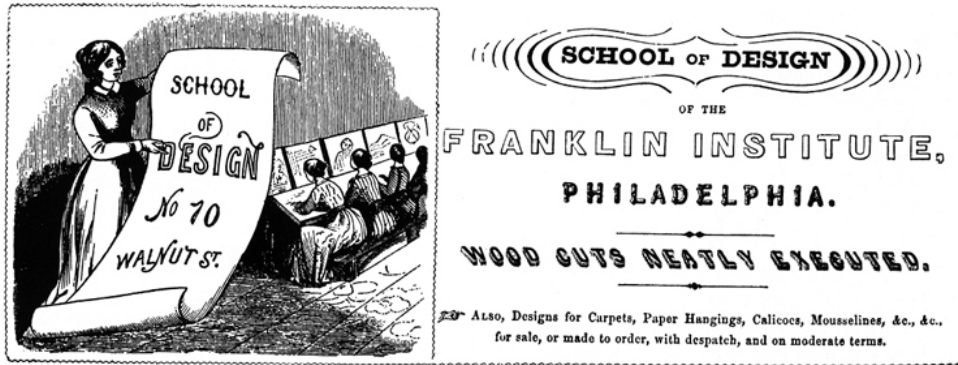
*El curso que yo he adoptado [...] ha sido el de realizar y medir cada operación en un elemento a partir de un punto, llamado referencia, para que la variación en cualquier operación sólo pueda ser la única a partir de dicho punto...<sup>6</sup>*

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

---

<sup>5</sup> Citado en Heskett, J. *Breve historia del diseño industrial*. p. 52.

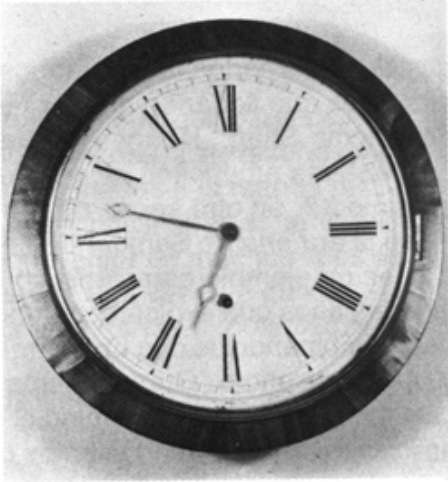
<sup>6</sup> Citado en Woodbury, R. *The Legend of Eli Whitney and Interchangeable Parts*. p. 287.



*Mo*

**TO THE SCHOOL OF DESIGN, Dr.**

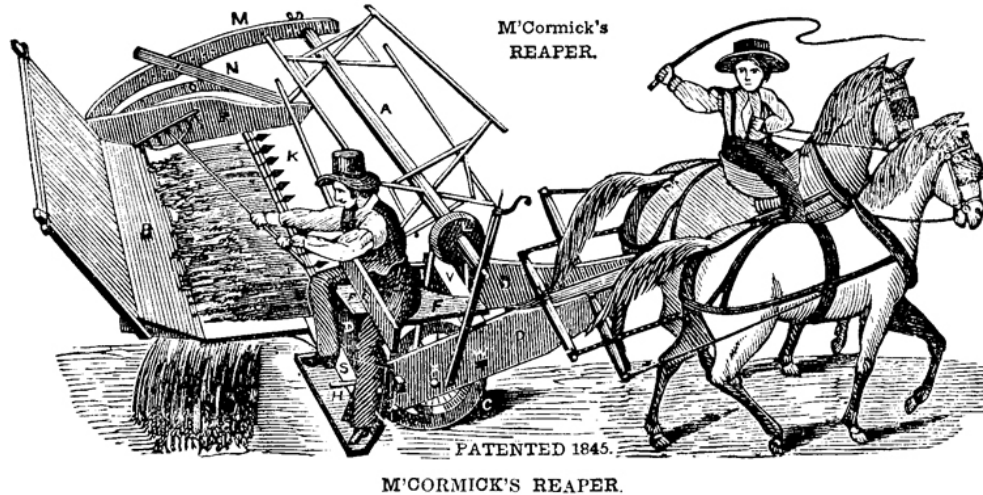
Las actividades del *Franklin Institute* pronto abarcaron diversas áreas como química, mineralogía y filosofía. Además de iniciar los esfuerzos en el campo de la educación, de particular interés para el desarrollo industrial fue la realización de la primera exposición industrial de la industria americana,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



En 1830, Eli Terry introduce los avances alcanzados en la producción de armamentos, en el campo de la fabricación de relojes, destacándose por la fabricación de engranes de madera. Esta tecnología fue superada poco después por Jerome Chauncey, quien introdujo los engranes metálicos estampados en latón laminado. El resultado fue un reloj menos voluminoso, que no necesitaba un mueble, sino que podía adosarse a la pared.

Fue también uno de los primeros productos en los que se observaba la “estética de las máquinas”, pues su acabado liso, carente por completo de ornamentación obedecía tan sólo a requerimientos de la producción.

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



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

*Diseño, en su sentido más amplio, es la planificación de un todo, ya sea aplicado a la construcción, modelado, pintura, grabado o jardinería; en su sentido limitado denota solamente el dibujo, el arte de representar una forma [...] las artes mecánicas han acompañado y asistido a las Bellas Artes en cada paso de su progreso...<sup>7</sup>*

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

Las nuevas tecnologías empezaban a tener gran impacto en otras áreas, como lo muestra el edificio proyectado por Daniel D. Badger en 1842, realizado en hierro, y utilizaba gran cantidad de elementos fundidos. La idea fue llevada más lejos por James Bogardus quien construye en la ciudad de Nueva York el primer edificio cuya fachada consistía en elementos intercambiables, realizados en hierro fundido, siguiendo los lineamientos generales del SAP en el área de la producción de diversos artículos.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Dunlap, W. *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in The United States*. Citado en Pulos. A. *American Design Ethic*, p.p. 85-86. Es interesante observar que desde sus inicios, el diseño en los E.U.A. surge desligado de la arquitectura, mientras que en Europa sucedía lo opuesto.

<sup>8</sup> Ver: Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. 1968.



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

*...esta democracia que invita a cada hombre a mejorar su propio confort y estatus [implica que] para los ciudadanos de los Estados Unidos, las invenciones son el vehículo para alcanzar la felicidad.<sup>9</sup>*

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

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

La configuración de los artículos nativos, como ya se ha mencionado, era el resultado directo de las limitaciones de los procesos productivos, prestando casi

---

<sup>9</sup> Citado por Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 92.

ninguna atención a los aspectos estéticos. Si bien esto fue motivo de críticas en el exterior, dentro de los Estados Unidos surgieron defensores de esta tendencia. El más conocido de ellos fue Horatio Greenough, quien sentó las bases teóricas para el desarrollo del funcionalismo.

Greenough era un escultor relativamente mediocre, de hecho no es muy reconocido por esta actividad, sin embargo publicó una serie de ensayos en un volumen titulado *Form and Function*,<sup>10</sup> en el que hacía un llamado a establecer criterios estéticos propios de los norteamericanos, basándose en sus desarrollos en la ingeniería y fuerza tecnológica, oponiéndose a la búsqueda de formas “mercantiles”, que era como consideraba al enfoque que se daba en Inglaterra al diseño, (el enfoque inglés surgió de la importancia que se daba a la exportación, en la que satisfacer el gusto del consumidor, siempre ha sido enfatizado).

La influencia de estos ensayos fue muy grande; eran la apología de la belleza alcanzada en barcos, locomotoras y puente, en los que se observaba como su coherencia formal se debía a la “subordinación de las partes al todo, y del todo a la función”; este concepto surgía de una analogía del funcionalismo determinado por la naturaleza. Así para Greenough, la belleza tenía un sentido romántico y universal: “...la belleza como promesa de la función; la acción como presencia de la función; el carácter como la permanencia de la función.”<sup>11</sup>

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

Una de las industrias que rápidamente adoptó y desarrolló los principios del SAP, fue la de los relojes. En 1850 Aaron L. Dennison, fundador de la *American Horloge Company*, en Massachussetts, después de visitar algunas fábricas de armamentos, llegó a producir relojes de bolsillo por medio de maquinaria movida a vapor. Una característica principal de este reloj era que permitía cierta flexibilidad en el diseño, al incluir diversas tipografías en la carátula, además de

---

<sup>10</sup>. El documento original fue reimpresso en 1947, Greenough, H. *Form and Function*. University of California Press. Berkeley.

<sup>11</sup>. Greenough, H. *Form and Function*. p. 71.

que la caja, si se deseaba, podía ser estampada con diversos decorados. Éste fue el inicio de una importante industria en términos económicos.

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



Un claro ejemplo de cómo la habilidad para comercializar productos fue parte importante en el desarrollo tecnológico de los Estados Unidos, lo encontramos en el trabajo de Issac Merrit Singer (1811-1875), quien se ocupó en desarrollar un sistema para coser ropa, a partir de la patente de Elias Howe (1844) para una nueva aguja con el orificio en la punta.<sup>12</sup> Para muchos, la máquina de coser es uno de los objetos que mayor influencia tuvieron en la vida cotidiana a finales del siglo XIX.

---

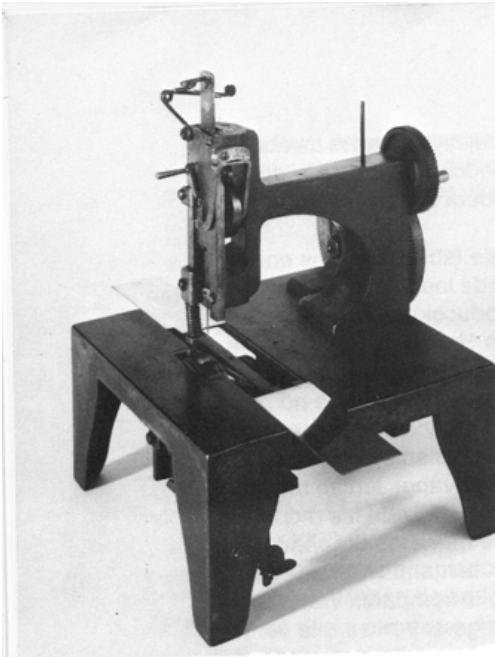
12. Howe logró producir con éxito sus máquinas de coser, pero fue el genio comercial de Singer, que permitió la masiva difusión de este objeto. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 161- 168.



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

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

*... tomó un punto de vista más europeo, al creer que el acabado a mano, realizado por muchos artesanos, era el mejor camino para alcanzar y mantener la calidad de un producto. Construyó su fortuna al enfatizar la publicidad y la venta, más que por el refinamiento de los métodos de manufactura.<sup>13</sup>*



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

---

<sup>13</sup>. Hounsell, D. *From the American System to Mass Production*. P.129.

moda. Estos elementos produjeron una serie de cambios en cascada, que modificaron el estilo de vida imperante.<sup>14</sup>

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

- 1. Sobreponerse a la resistencia del consumidor. Singer estableció una cadena de agencias de demostración, en las que mujeres cosían distintos tipos de ropa. Esto era necesario para mostrar al público que las mujeres sí podían hacer uso de una máquina.
- 2. “Regalar” algo al consumidor. La compañía tomaba, en la compra de una máquina nueva, el equipo o parte de equipo usado anteriormente, reduciendo así el precio de venta. Este aspecto era fundamental, si consideramos que en 1852, el precio de una máquina de Singer era de \$100 dólares, cuando el ingreso medio de un norteamericano era de \$500 dólares al año.<sup>15</sup>
- 3. Esparcir los pagos en el tiempo. La compañía Singer fue la que estableció el sistema de ventas a plazo, por medio del cual se ajustaban cuidadosamente las mensualidades a la capacidad económica del consumidor, mientras que la compañía obtenía mayores ganancias, gracias a los intereses que se cobraban.<sup>16</sup>
- 4. Publicidad masiva enfocada a un tipo específico de consumidor. Ciertamente Singer no inventó la publicidad, pero al identificar claramente a su consumidor (el ama de casa), enfatizó en sus anuncios los aspectos de facilidad, adaptabilidad al hogar, y liberación de la mujer de la ardua labor de remendar.

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

---

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

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

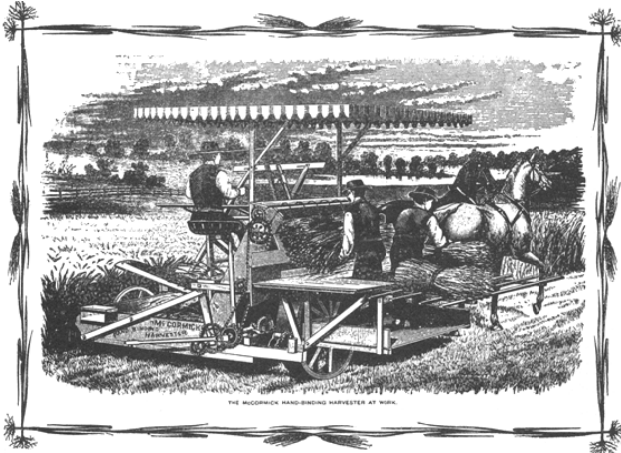
16. El precio de la máquina de coser, al contado, era de \$50 dólares. Si se compraba a plazos, se debía dar un enganche de \$5 dólares, y las mensualidades eran de \$3 dólares. Por este sistema, el consumidor terminaba pagando \$100 dólares.

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

La muestra presentada por los Estados Unidos permitió al mundo, por primera vez, tener una idea global de lo que se producía en ese país. Entre los artículos expuestos estaban máquinas de coser, la segadora de McCormick, los revólveres Colt, barcos, ojos y piernas artificiales, pianos, hieleras, carruajes, instrumentos náuticos, y las maravillas tecnológicas de la compañía hulera Goodyear, que por sí sola presentaba más de 500 productos basados en la vulcanización.



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



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

*... todo el éxito práctico de la temporada corresponde a los norteamericanos ... la segadora ha convencido al corazón de los agricultores británicos. Sus revólveres amenazan con revolucionar las tácticas militares. Sus yates generan una clase en sí mismos ... Por lo tanto pensamos que puede valer la pena estrecharnos las manos e intercambiar felicitaciones, después de lo cual aprenderemos el uno del otro tanto como podamos.*<sup>17</sup>

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

*... producen para las masas y para un consumo masivo. Difícilmente hay algo en su muestra, que no este al alcance de la fortuna moderada ... Todo depende del ingenio de individuos, que obtiene su recompensa de la demanda pública solamente ... no se abocan a proveer de lujos a unos cuantos, han concentrado su atención con avidez y éxito hacia la maquinaria, como el primer paso hacia su progreso industrial. Buscan proveer para las limitaciones de su mercado laboral y combinar la utilidad con bajo costo...*<sup>18</sup>.

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

*... dedicar meses o incluso años de trabajo a la elaboración de un solo objeto, no para aumentar su valor intrínseco, sino para controlar su costo o su estimación como objeto de virtud, no es común en los Estados Unidos. Por el contrario, tanto el trabajo manual como el mecánico tiene por objeto aumentar la cantidad de artículos, adaptados a las necesidades del pueblo entero y adaptados a promover el disfrute de los moderados recursos económicos de que disponen.*<sup>19</sup>

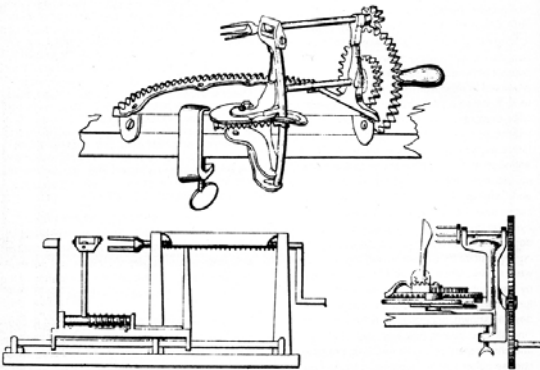
---

17. Citado por Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 116.

18. Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 118.

19. Rosenberg, N. *The American System of Manufacturing*. p. 17.

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



En el viejo continente estas cuestiones generaron polémicas que desembocaron en manifestaciones como el movimiento *Arts & Crafts*.<sup>20</sup> Para muchos era evidente que independientemente del estilo, en general el mercado podía aceptar un alto nivel de estandarización (técnica y

visual), particularmente en aquellos productos que eran el resultado de la innovación tecnológica, y que no tocaban los ámbitos más íntimos de la vida cotidiana, como era el caso del mobiliario para el hogar. En Europa esta polémica no se resolvió sino hasta principios del siglo XX, con el trabajo de Peter Behrens para la A.E.G.<sup>21</sup>

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

---

<sup>20</sup>. El movimiento *Arts & Crafts*, se trata con mayor profundidad en capítulos previos en el presente texto.

<sup>21</sup>. Siglas de la empresa alemana *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*. Por razones obvias, se ha preferido, al igual que en otras partes del texto, el uso de las siglas con las que -por otra parte- es conocida mundialmente.

Después de la exposición del *Crystal Palace* había una gran curiosidad por observar de cerca el avance norteamericano. En 1853, el gobierno británico envió una comisión encabezada por George Wallis, director de la *Birmingham School of Arts and Design*, quien en su reporte observó que el consumidor norteamericano esperaba que los artículos duraran relativamente poco tiempo y que su demanda principal estaba en la innovación y en el bajo costo. Por otro lado señalaba que los gustos eran más homogéneos en los E.U.A. y que, comparados con los de los europeos, se situaban en la parte inferior del espectro social, por lo cual era más fácil satisfacerlos con relativamente poca calidad de manufactura y casi ninguna preocupación por lo estético. Parte importante del reporte fue dedicada a enfatizar como (fuera de innovaciones en la esfera de los objetos vernáculos) los productores norteamericanos habitualmente se dedicaban a copiar los diseños europeos.

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

*... el valor del producto tanto económica como estéticamente, dependía de la cantidad de trabajo cualificado que exigía su realización y el enfoque norteamericano, basado en métodos industriales, que ponía en primer lugar el volumen de producción y la utilidad del producto para un amplio sector de la población.*<sup>22</sup>

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

---

<sup>22</sup> Heskett, J. *Breve historia del diseño industrial*. p.p. 56-57.

aspectos técnicos y organizativos del SAP, por lo que pasaría mucho tiempo antes de que las escuelas de diseño norteamericanas se desarrollaran. Por lo pronto seguían entrenando ingenieros, a los que se les daban ligeros conocimientos sobre ornamentación y los empresarios se mostraban reacios a invertir en lo que no tuviera que ver con el aumento de la producción o la reducción de costos.

A pesar de las críticas europeas, el SAP ya había dado muestras de sus beneficios. Como ejemplo de esto, podemos mencionar que en solo un año (1858), McCormick produjo 4,095 segadoras.<sup>23</sup> El SAP se había establecido profundamente en la industria norteamericana y ahora iniciaba un sólido camino hacia la optimización del triángulo producción-distribución-consumo.

---

<sup>23</sup> Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 147.



# **EL SISTEMA AMERICANO DE PRODUCCIÓN SU DESARROLLO**



### ***The american dream***

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

Horatio Greeley. 1853

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

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

Mientras tanto, en los Estados Unidos no se daban estas polémicas. La actitud en este país era más bien pragmática, tal vez hasta el grado de ser irreflexiva, pues la población en general no se cuestionaba en lo absoluto las características del

SAP; se encontraban ensimismados en su progreso, y en el flujo de innovaciones que salían de las industrias.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

*Los individuos de los Estados Unidos son asombrosamente parecidos. Todos ellos hablan el mismo idioma, con menos diferencias en sus acentos que las que hay en Inglaterra, todos ellos viven exactamente de la misma manera y tienen pocas diferencias ocasionadas por los distintos climas. Los inmigrantes, al principio, mantuvieron algo de sus orígenes, pero debido a la drástica ruptura de sus tradiciones, sus hijos siguieron una línea común sin resistirla. Con una clientela tan estereotipada, la industria no estaba obligada a*

*preparar un número infinito de productos complicados. Una cantidad limitada de modelos, repetidos infinitamente y que varían poco de acuerdo a algunos principios es suficiente.*<sup>1</sup>

Cinco años más tarde, en 1867, Cyrus M. Field logra tender con éxito el primer cable telegráfico trasatlántico, con lo que el avance en comunicaciones se acentúa no solo en el territorio norteamericano, sino también en todo el planeta. Estos avances tecnológicos en distintos ámbitos, son muestra del enfoque norteamericano en cuanto a la industrialización; por ejemplo, en ese mismo año existían talleres con cinco millones y medio de husos movidos por energía motriz, mientras que en Inglaterra, existían dieciocho millones de ellos. Otra estadística similar es la de telares mecanizados: en los E.U.A., 123,000 mientras que en Inglaterra había 750,000.<sup>2</sup> Estas cifras muestran como en E.U.A. la revolución industrial se aplicó con mayor énfasis a la producción de objetos más complicados y novedosos, mientras que en Inglaterra, se enfocó a la sustitución de procesos artesanales relativamente simple, razón por la cual la aplicación de maquinarias en la industria textil era más fuerte en este último país.



En 1869 las hermanas Catherine y Harriet Beecher<sup>3</sup> publicaron un libro que tendría una influencia más grande de lo que sus autoras soñaron: *The American Woman's Home. Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful and Christian Homes*. Si bien esta obra se enfocaba más que nada a dar consejos a las amas de casa, fue el inicio de los movimientos feministas, y sobre todo generó conciencia sobre la necesidad de utilizar con mayor énfasis la

1. Citado en Sparke, P. *Design in Context*. Chartwell. p. 46.

2. Giedion, S. *La mecanización toma el mando*. p. 55.

3. Como dato curioso podemos señalar que Harriet Beecher fue la autora de *La Cabaña del Tío Tom*, que si bien es una colección de cuentos, retrata la idea de la autora sobre las condiciones de los esclavos y la discriminación racial de la época.

mecanización en el hogar, al enunciar que las labores del hogar eran dignas de una dama:

*Los Estados Unidos son el único país donde hay una clase de mujeres que podemos describir como damas que hacen su propio trabajo. Por dama queremos decir una mujer de educación, cultivada y refinada, de gustos e ideas liberales, que sin duda puede ser reconocida como una dama en cualquier círculo del Viejo o del Nuevo Mundo. La existencia de esta clase es un hecho peculiar de la sociedad norteamericana, un resultado directo de los principios implícitos en la doctrina de la igualdad universal.<sup>4</sup>*

Además de hacer recomendaciones, entre otros aspectos, para la instrumentación de programas de educación pública para las mujeres, las hermanas Beecher proponían un diseño de la casa que contuviera todas las facilidades mecánicas para aliviar las tareas domésticas. Como resultado de la difusión de estas ideas varios fabricantes pusieron sus ojos en el hogar y empezaron a desarrollar artefactos como hieleras, estufas e implementos para la limpieza. Lógicamente, el diseño arquitectónico también buscaba una mayor funcionalidad en términos de aliviar las pesadas cargas del trabajo casero.<sup>5</sup>

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

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

*Artefactos mecánicos de todo tipo son producidos para suplir la demanda de manos humanas. Así encontramos que los Estados Unidos producen una máquina incluso para pelar manzanas: otra*

---

4. Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 172.

5 En contraste con Europa, donde era habitual para todas las familias de clase media para arriba, contar con personal de servicio doméstico, en los E.U.A. esto no era tan común.

*más para batir huevos: una tercera para limpiar cuchillos: una cuarta para eliminar la arrugas de las ropas -de hecho manos humanas difícilmente han estado involucradas en alguna labor en la cual alguna máquina eficiente, barata y que ahorre mano de obra, no las haya substituido en algún grado.<sup>6</sup>*

El crecimiento no se dio tan solo en los aspectos industriales; lógicamente había un incremento importante en la población (de 25 a 75 millones de habitantes entre 1850 y 1900), que demandaba también mejores servicios, por lo que la red de ferrocarriles fue ampliada, y mejorados los correos y trazado de caminos. El aumento en la población se debía en gran parte al flujo de inmigrantes atraídos por la creciente economía. El trabajo agrícola dejó de ser el que más mano de obra necesitaba, por lo que una gran cantidad de gente se estableció en los centros urbanos, dando lugar tanto a un amplio proletariado, como a una importante clase media, que se convirtió en el blanco de los esfuerzos comerciales. Uno de los resultados de estos cambios fue el surgimiento de empresas dedicadas a la publicidad.<sup>7</sup>



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

6. Citado en Habakkuk, H. *American and British Technology in the Nineteenth Century*. 1962. p. 59

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

La idea de Ward se desarrolló hasta publicar un amplio catálogo<sup>8</sup> donde se mostraban fotografías de los objetos, y en el que se destacaban con breves frases sus principales características. La influencia de este tipo de catálogos fue notable para el diseño en general, pues continuamente se hacía mención a las ventajas que las características formales representaban, con lo que paulatinamente la población en general fue adquiriendo una conciencia sobre la importancia del diseño, tanto en su aspecto funcional, como en el estético.



Otro sector con gran crecimiento se dio en los diversos servicios, con el consiguiente aumento en el trabajo de oficina, donde ya para entonces las mujeres hacían su aparición compitiendo con los hombres. Pensando en este nuevo mercado, C.L. Sholes y C. Glidden patentan en 1873 una máquina de escribir,<sup>9</sup> y la venden a Philo Remington para su producción industrial. La compañía E. Remington & Sons era conocida

como fabricante de máquinas de coser, y sobre todo de armamento. Al término de la guerra civil en los E.U.A., la demanda de armamento se redujo drásticamente, por lo que la nueva máquina representaba una oportunidad para salvar a esta empresa.

---

<sup>8</sup>. El catálogo de Montgomery Ward de 1895 presentaba 56 modelos de relojes distintos, desde despertadores hasta complicados modelos de pared.

<sup>9</sup>. La primera patente para una “máquina escribiente” fue otorgada en 1714 a Henry Mill, pero no se conocen datos sobre su manufactura. En 1829 el primer modelo que se llegó a producir, fue inventado por William But, quien lo llamó el “tipógrafo”, pero su necesidad aún no era tan evidente, por lo que este diseño no trascendió.



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



**Remington**  
TYPEWRITERS  
**do the work**

formas que se esperaba resultaran agradables a las mujeres, siendo esto una muestra de la naciente conciencia de diseñar para agradar al usuario; aunque aún no se tomaban consideraciones ergonómicas, la cosmética del producto hace su aparición. Si bien esta máquina no tuvo un gran éxito inmediato, sí obtuvo las suficientes ventas como para estimular nuevos diseños, que empezaron a superar varias de las faltas del primer modelo. La máquina de escribir inicio un cambio en el ambiente de trabajo de las oficinas, y también generó nuevos puestos de trabajo.

Se considera que para 1887 había ya 60,000 mecanógrafas empleadas en los E.U.A.<sup>10</sup>

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

---

<sup>10</sup>. Sparke, P. *An Introduction to Design And Culture in the Twentieth Century*. p. 30.

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

Las máquinas mostradas prometían un futuro de comodidad y lujo para los ciudadanos de la democracia; sin embargo, en realidad estos beneficios ya no estaban al alcance de todos, y la sociedad norteamericana empezó a despegarse de su visión igualitaria original. Una nueva clase proletaria emergía rápidamente, compuesta por los desempleados de la guerra civil y por los nuevos inmigrantes. Para éstos, los medios más simples de habitación y el mínimo de productos que dieran comodidad eran suficientes. La clase media, muy amplia en número, encontraba la satisfacción a sus necesidades y gustos, en lo que los fabricantes decidían era el gusto del consumidor. Por último era evidente el dominio que en la sociedad ejercía la clase superior, compuesta por personas que tenían ya algunas generaciones de haberse establecido en el territorio norteamericano, y que poseían grandes riquezas derivadas del desarrollo industrial, en el área de servicios y de la explotación de grandes superficies agrícolas. Según Arthur Pulos, la composición social en los E.U.A. era una pirámide con la “*segura aristocracia de la clase superior, la pretendida aristocracia de la clase media y las aspiraciones de las clases inferiores*”<sup>11</sup>. Esta clase media fue la que generó una base de consumo lo suficientemente amplia como para justificar las grandes inversiones que se requerirán para promover y desarrollar diversas innovaciones y servicios públicos.

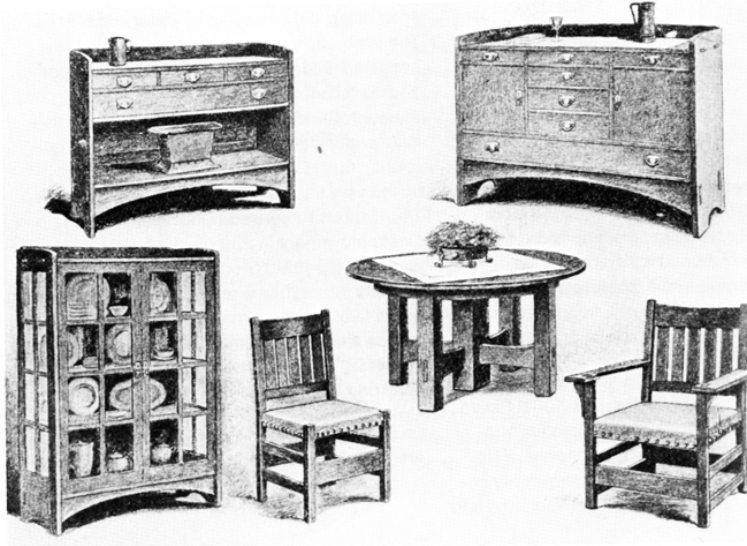
Esta clase social era sumamente nacionalista y estaba orgullosa de su “antigüedad” de tres o cuatro generaciones; por un lado mostraba como símbolo de ese orgullo su herencia colonial, mientras que por otra parte seguía considerando a Europa como el centro del desarrollo del buen gusto y la

---

<sup>11</sup>. Pulos. A. *American Design Ethic*. p. 181.

elegancia. En el catálogo de la exposición del centenario se mencionaba que “Pocas piezas norteamericanas eran comparables con la gran elegancia, diseño y artísticidad de cualquiera de las muestras inglesas o francesas”.<sup>12</sup>

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

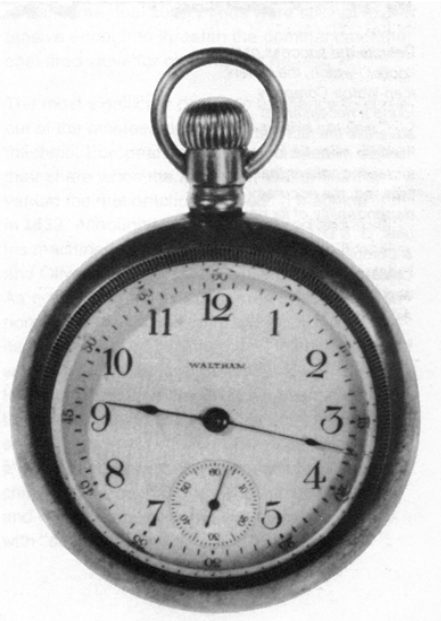


Muchos otros fabricantes de muebles, cerámica, vidrio y artículos decorativos, se dedicaron sin mayor reparo a copiar los objetos europeos exhibidos, lo que generó grandes disputas entre algunas empresas y los E.U.A. Uno de los resultados de la

*Centennial Exposition*, fue precisamente el motivar la polémica internacional sobre la protección legal a los productos industriales. Los E.U.A. tomaron una actitud claramente proteccionista, desarrollando sus propias leyes de patentes y marcas, pero mostraban poco respeto hacia los diseños extranjeros.

---

<sup>12</sup>. Sparke, P. *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*. p. 7.



Por otro lado, la *Centennial Exposition* cumplió ampliamente con su objetivo, en tanto que logró impresionar al mundo entero con sus avances tecnológicos,<sup>13</sup> además de mostrar que el SAP era un método rentable y aplicable a una gran diversidad de artículos. Dentro de estos destacaba el *Dollar Pocket Watch*, que materializaba el sueño americano de poner al alcance de todos un producto. El bajo precio de este reloj se alcanzó gracias a la optimización de los principios del SAP. En su pabellón en la *Centennial Exposition*, la *American Watch*

*Company* resumía estos principios de la siguiente manera:

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

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

*Por mucho tiempo hemos oído hablar de la competencia de los norteamericanos, sin creer que realmente existía. Los escépticos negaban la posibilidad de una competencia tan rápida y tan*

---

<sup>13</sup>. El centro de la exposición lo ocupó la máquina de vapor Carliss, que era la más grande del mundo y que proveía energía a la totalidad de la exposición, además con gran visión se mostró que esta máquina podía generar electricidad a pesar de que el motor eléctrico se inventaría hasta 1888 (por Tesla) y la luz eléctrica en supuso comercial la desarrollaría Edison hasta 1879.

*importante... confieso sinceramente que yo dudaba de las posibilidades de tal competencia. Pero ahora la he visto y sentido y estoy asustado por el gran peligro a que está expuesta nuestra industria.*<sup>14</sup>



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

Las nacientes escuelas de diseño tuvieron un lugar en la *Centennial Exposition*, mostrando trabajos de sus alumnos, que en su mayoría eran objetos decorativos para el hogar, realizados en diversos materiales. Estaban presentes la Escuela de Diseño de la Universidad de Cincinnati y la de Filadelfia.<sup>15</sup> Comentando sobre la necesidad de educar diseñadores, Walter Smith<sup>16</sup> observó que:

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

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

---

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

15. Digna de mención en la presencia en la *Centennial Exposition*, de la Escuela Stroganof dentro del pabellón de Rusia. Esta escuela fue establecida en 1860, para “*formar una clase inteligente de diseñadores y ornamentistas para el trabajo en manufactureros y establecimientos industriales.*”

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

*... el arte ornamental es la fructificación del diseño industrial<sup>17</sup>, pero como la utilidad constituye más de la mitad del valor de un objeto, entonces el servicio eficiente debe anteceder al servicio agraciado.<sup>18</sup>*

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

---

17. Es curiosa la inclusión del término "diseño industrial", puesto que en ese momento, la actividad como tal no era aún concebida, sin embargo parece que fue por esta época cuando el término empezó a ser usado en ciertos círculos intelectuales. Una vez más resulta evidente la influencia del pensamiento inglés con respecto a la relación entre función y ornamentación.

18. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 154-158.

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



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

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

## PRODUCTOS Y DEMOCRACIA

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

Gustav Stickley. 1901

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

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

*Los norteamericanos han producido -por métodos altamente mecanizados y estandarizados- un amplio rango de productos, incluyendo puertas, mobiliario, botas, zapatos, tornillos, seguetas, cerraduras, ropas, armamento, tuercas y panecillos.<sup>19</sup>*

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

Del enfoque que se dio a los artículos para el hogar, surgió un cambio importante en los objetivos al diseñar: ya se ha mencionado el impacto que la obra de las hermanas Beecher tuvo en la sociedad norteamericana; el hecho de que la liberación femenina en los E.U.A. se planteara desde el trabajo del hogar, y de

---

<sup>19</sup>. Habakku, H. *American and British Technology in the Nineteenth Century*. p. 49



aquí a lo político (y no al contrario, como sucedió en Francia), obligó a que el diseño de los implementos domésticos pretendiera al realizar un cierto trabajo, darle un cierto sentido de “liberación” además de los meros aspectos funcionales.



Por este motivo, la mujer se convirtió en una preocupación para los fabricantes, que al principio tan solo decoraban las superficies de los distintos artefactos con motivos que ellos consideraban que serían agradables a las mujeres. Esta decoración no fue suficiente, por lo que el diseño de los artículos domésticos y el mobiliario de la cocina, para proyectar ese sentido de “libertad” (que era lo que tenían los hombres cuando salían al trabajo), se empezó a

realizar siguiendo los lineamientos de las labores realizadas por los hombres en la fábricas. De este modo llegó la racionalización y los principios científicos del trabajo al hogar.

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

Taylor se inició como obrero en la industria metal-mecánica, y en las noches estudiaba ingeniería. Al graduarse fue ascendido a capataz y desde ese momento se interesó por los tiempos y movimientos que los obreros realizaban. Además de producir ciertos avances en la tecnología (descubrió el “acero

rápido”), dentro de la compañía *Bethlehem Steel Works* empezó a cronometrar a los obreros en su trabajo. Para este elegía los mejores y de acuerdo a sus mediciones fijaba las diversas tareas para la totalidad de la planta.

A grandes rasgos, Taylor procedía de la siguiente manera:

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

Este método es muy similar en la transmisión de ordenes en las fuerzas armadas, dando por resultado que los obreros se conviertan en partes de la máquina<sup>20</sup>. Del mismo modo, buscó la manera de aplicar estos principios a las labores del hogar, proponiendo cambios en el diseño de espacios en las cocinas y en diversos implementos. El gran problema de los estudios de Taylor fue precisamente considerar al cuerpo humano como si fuera una máquina, sin reconocer los procesos de fatiga acumulada y los de presión psicológica, factores que promovieron fuertes críticas a sus estudios de tiempos y movimientos, además de generar un sinnúmero de protestas por parte de los sindicatos; sin embargo las bases dadas por Taylor, con diversas modificaciones, subsisten la fecha.

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

---

<sup>20</sup>. Para casi todos nosotros es conocida la parodia realizada por Charles Chaplin en su película *Tiempos Modernos* a este enfoque de la producción. Al ser humano se le prohíbe cualquier tipo de iniciativa que rompa con la cadena laboral. Posteriormente la gestión científica fue conocida como taylorismo.

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

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

Para el uso en el hogar, y por lo tanto para consumo de la creciente clase media, la producción mueblera buscó adaptar los nuevos procesos de eficiencia a productos que requerían un cierto grado de decoración. En la zona conocida como Grand Rapids en Michigan, se concentraron un alto número de empresas muebleras que tenían “... *un equipo propio de diseñadores, y estos trabajaban todo el año proyectando muebles tan cómodos, originales y hermosos como pueda concebirlos el arte del hombre.*”<sup>21</sup>

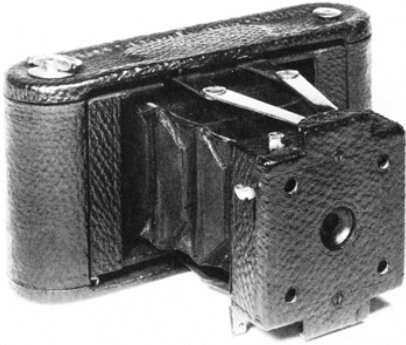
La intención de contratar a estos diseñadores era la de poder competir en el mercado, con base en dos elementos: la innovación y la reducción de costos, que no eran exclusivos en la esfera del diseño de muebles, sino que imperaban en la totalidad de la producción industrial.

La sed de innovación introdujo una rápida obsolescencia en muchos productos de uso cotidiano; sin embargo la baja calidad y poca durabilidad parecía no

---

<sup>21</sup>. Citado en Heskett, J. *Breve Historia del Diseño Industrial*. p. 61

preocupar al ciudadano norteamericano, que casi sin darse cuenta, se introducía en un ritmo de vida de “usar-tirar”.



Un ejemplo de esta actitud es la cámara fotográfica Kodak desarrollada por George Eastman en 1888. Esta cámara llevaba el rollo incluido, por lo que presentaba el problema de que debía ser devuelta al fabricante para el revelado. Este problema fue resuelto en 1895 con la introducción de la cámara plegable, que utilizaba un rollo que podía ser sacado por el

usuario, para enviarlo a revelar. Con esta innovación se popularizó rápidamente el uso de la fotografía. Este proceso se acentuó con el desarrollo de la cámara “*Brownie*”, originalmente diseñada por Frank Brownell para Kodak en 1900, para ser usada por niños. No sólo los niños sino también los adultos encontraron un nuevo pasatiempo.

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

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



En 1879 Ritter da a conocer su máquina registradora, muestra del importante mercado que se abría en la esfera del comercio masivo.

- Edison patenta en 1879 la primera lámpara incandescente a base de electricidad. (Esta adquiere su forma típica de bulbo hacia 1900).

- El ventilador eléctrico es desarrollado por Wheeler en 1882.

- En 1884, Hollerith desarrolla una máquina para contabilidad, con base en tarjetas perforadas, con lo que el concepto de “memoria” para las máquinas se empezaba a desarrollar. Estas máquinas se utilizaron para llevar la contabilidad de las empresas; para el comerciante, Burroughs en 1885 presentó la primera sumadora, cuyo uso se difundió sobre todo en locales comerciales.



- En 1888, Emile Berliner produce el primer disco fonográfico sustituyendo con grandes ventajas al cilindro de Edison, sobre todo al reducir los costos (La primera patente para un mueble que contenía un fonógrafo de discos, fue otorgada en 1910 a John English).

- Si bien la bicicleta tiene una historia más extensa, su forma actual se logró en Inglaterra hacia 1890. Albert Pope de Boston realizó un viaje a Inglaterra para observar la

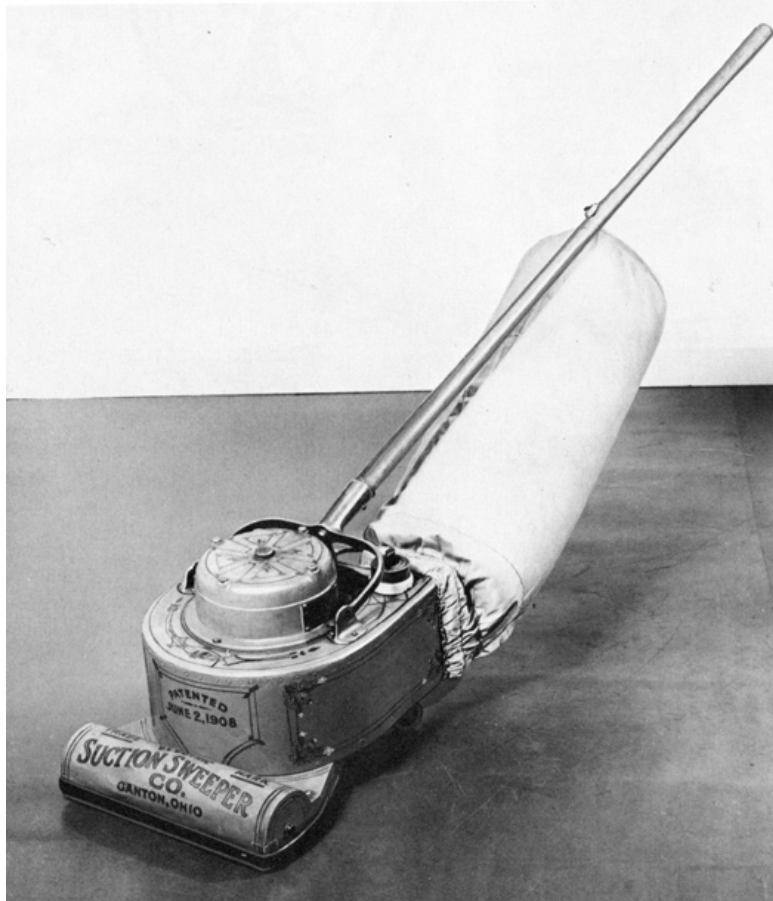
producción de la bicicleta y de regreso en los E.U.A., aplicó a la idea original los principios de producción del Sistema Americano de Producción y gracias a este esfuerzo de estandarización, se convirtió en un popular medio de transporte y pasatiempo.

- Jenkins, con su invento de una máquina de “fotografías en movimiento” en 1894, inició una serie de desarrollos, que cambiaron nuestro modo de vida. Estos cinematógrafos “primitivos”, se popularizaron rápidamente, y para 1910 había en los E.U.A., más de 10,000 máquinas (nickleodeons), que por unos centavos permitían ver una corta “película”.

- En 1895, Marconi lanzó a través del espacio las primeras ondas de radio.
- Los hermanos Wright en 1903 realizan el primer vuelo exitoso en avión. En 1909 se produce el primer aeroplano para dar servicio al sistema postal de los E.U.A.
- Hacia 1908 se populariza el motor fuera de borda producido por Evinrude.
- En 1886, George Westinghouse decide penetrar en el campo del desarrollo de la energía eléctrica, y así en 1892 la compañía General Electric se formó con la fusión de Thomsom-Houston y la compañía Edison. Como resultado de esta fusión, hacia 1910 una de cada diez casas en los E.U.A. poseía servicio eléctrico. Lógicamente este hecho aceleró el desarrollo de múltiples aparatos eléctricos.
- En 1901 un ingeniero inglés, Cecil Booth, desarrolla una aspiradora,<sup>22</sup> pero fue en los Estados Unidos donde adquiere una forma realmente práctica hacia 1908, gracias al ingenio de Murray Splanger, quien fundó una empresa para la producción de sus aspiradoras. Debido a la falta de habilidad administrativa de Splanger, la empresa fue vendida a la familia Hoover.

---

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



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

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

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



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

*Los productos norteamericanos ya no pueden confiar tan sólo en lo barato de sus procesos industriales, que deben ser de mayor calidad y más atractivos a la vista.*<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>. Citado en Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 243.



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

Dentro de los esfuerzos realizados para superar esta situación, podemos mencionar el establecimiento de diversas organizaciones, tales como la *Decorative Art Society*, *The Society of Applied Arts* y *The National Arts Club*, donde se reunían industriales, artistas y comerciantes para discutir estos problemas. En 1900 el Consejo Nacional para la Educación nombró a un comité para estudiar las posibilidades de establecer planes de estudio adecuados para la “artes industriales”. Incluso en 1904, la Comisión Laboral pagó 5 mil dólares por el diseño de una estufa que “no ofendiera la vista de los trabajadores.”<sup>24</sup>



Como resultado de estos esfuerzos se establecieron diversas tendencias en el diseño. Por un lado los inventos novedosos como la aspiradora o la máquina de escribir y la de coser, (si bien en ocasiones eran decorados), su forma estructural obedecía a los procesos de producción y de esta manera establecían su propia tipología. Por otro lado artículos como vajillas, lámparas, mobiliario y textiles, continuaron tomando prestados elementos estilísticos de objetos anteriores. Dentro de estos merece mención el diseño de cubiertos con decoración “Chantilly”, diseñado por un emigrante inglés de nombre William Codman, en 1896, que a la fecha es el más vendido, y el original aún está en producción por la compañía Gorham.

Estas dos tendencias fueron conocidas una como el estilo de artes industriales (*Industrial Arts Style*), que comprendía a aquellos artículos que se apoyaban

---

<sup>24</sup>. Ver Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 243.

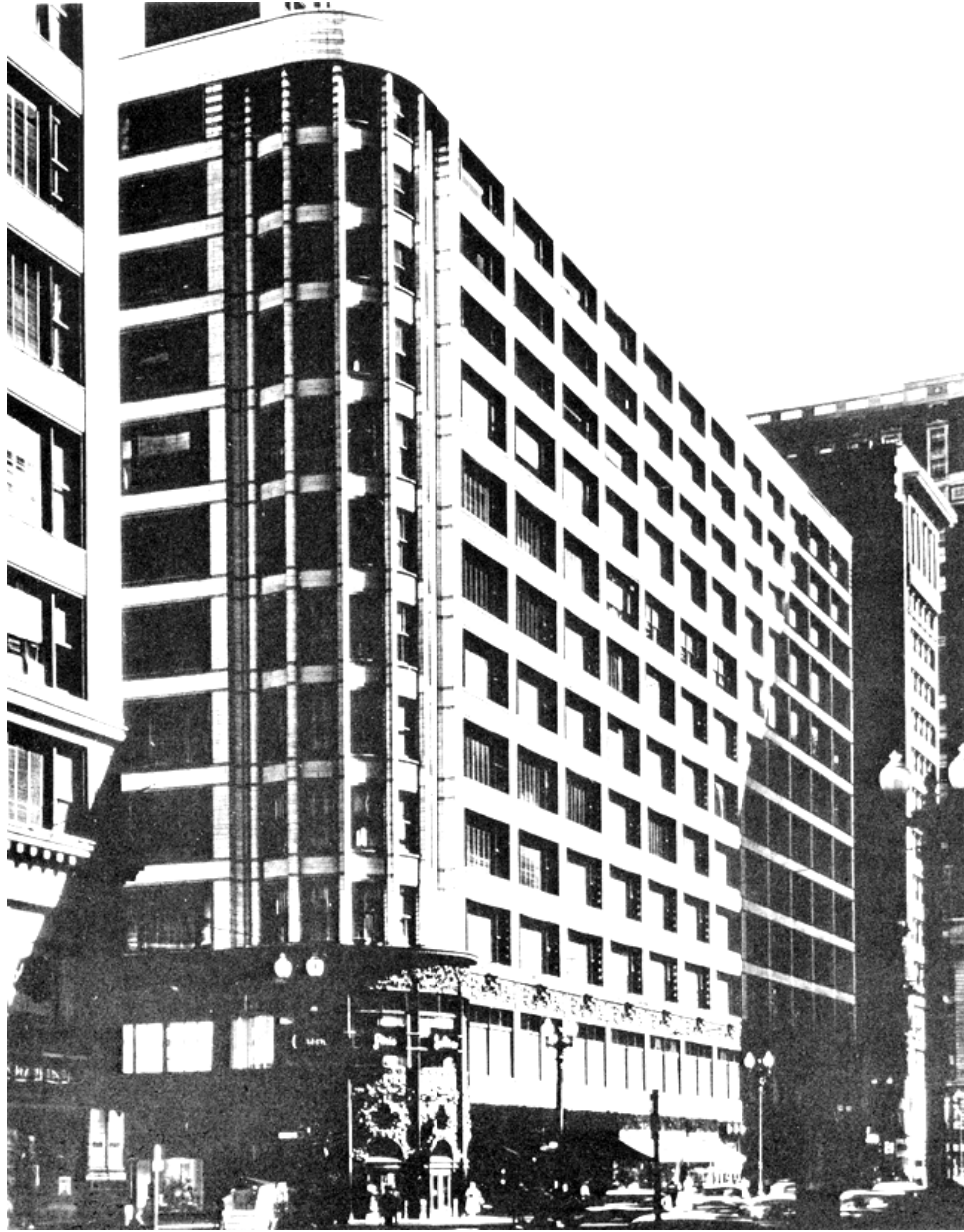
fuertemente en la decoración tradicional, y la otro como el estilo del arte de la máquina (*Machine Art Style*), que era la tendencia que buscaba una mayor armonía entre la función y las limitaciones de la producción.

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

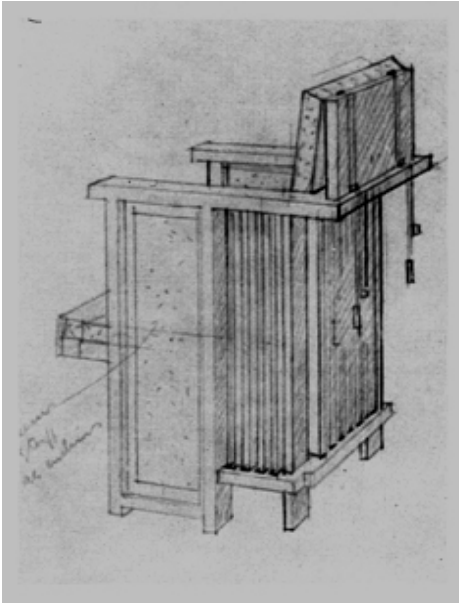
Sullivan es mejor conocido por su práctica arquitectónica, en la que siempre mostró interés por un balance entre la ornamentación y la función. De hecho fue uno de los pioneros dentro del campo de la arquitectura en tanto que proponía que la ornamentación debía estar restringida por aspectos funcionales. En 1896 publicó un artículo en el que argumentaba que *“La forma siempre sigue a la función. Esta es la ley.”*<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup>. Citado en Collins, M. *Towards Post-Modernism*. p. 33.



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



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

*sin lugar a dudas, las máquinas han puesto al alcance del diseñador una técnica que le permite dar expresión en sus diseños a la verdadera naturaleza de la madera, armonizándola con el sentido de la belleza que el ser humano posee, satisfaciendo sus necesidades materiales con una economía que permite poner esta belleza de la madera al alcance de todos.<sup>26</sup>*

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

*Reemplazar con operaciones mecánicas correctas y eficaces, la destreza del artista calificado, que solamente se adquiere tras largos años de práctica y experiencia.<sup>27</sup>*

---

<sup>26</sup>. Citado por Heskett, J. *Breve Historia del Diseño Industrial*. p. 65.

<sup>27</sup> Greenough, Horatio. *The Law of Adaptation*. En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p.12



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

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

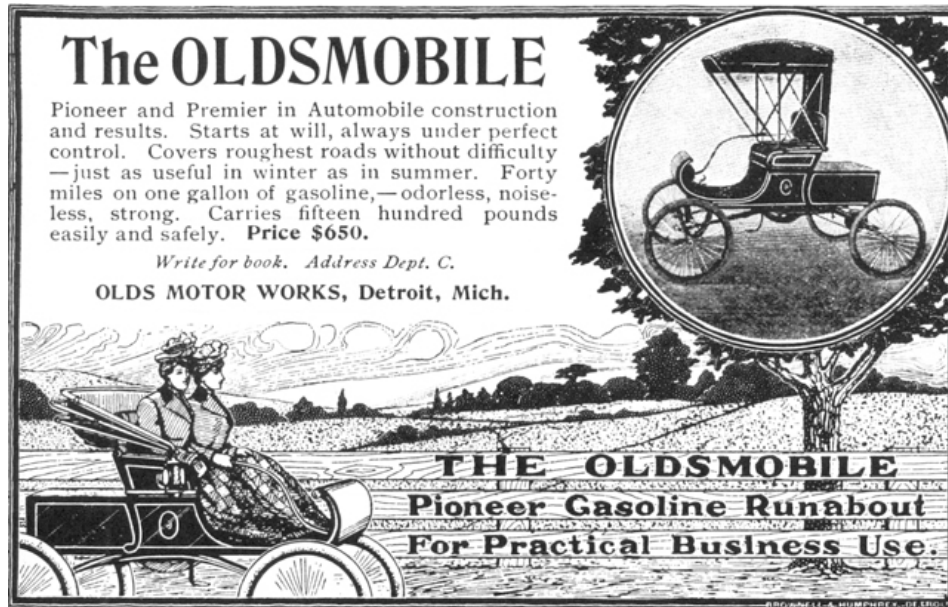


lograron producir un automóvil movido a base de petróleo y gasolina.

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

transporte. En los E.U.A. se hicieron diversos experimentos sin gran éxito, como lo fue el automóvil eléctrico desarrollado por Morrison en 1892. Otro ejemplo es el

que los hermanos Ducey, que en un principio leyeron un artículo en la revista *Scientific American*, y decidieron emular los trabajos de Benz, desarrollando así un automóvil a base de gasolina, que fue el primero en tener cierta aceptación. El primer éxito significativo en lo que se refiere a una mayor comercialización, lo tuvo Ransome E. Olds, al producir en 1901 el Oldsmobile, automóvil pequeño, para dos pasajeros, con motor de gasolina.



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

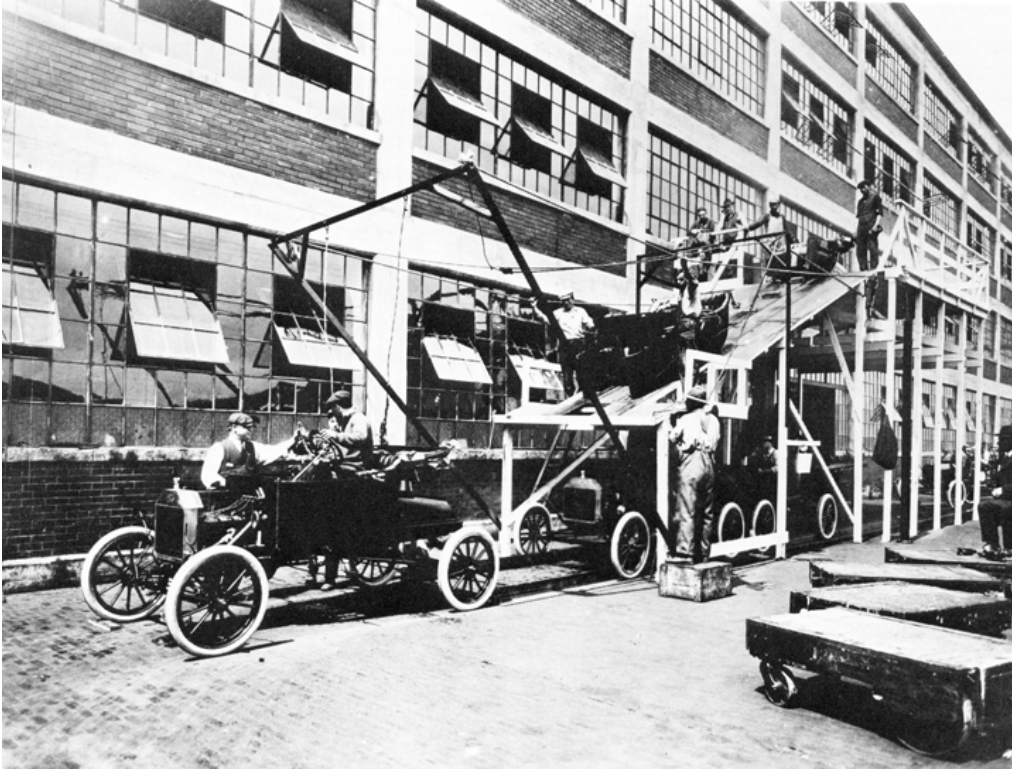


Es precisamente con el objetivo de producir un automóvil de producción masiva y bajo costo, que en 1903 Henry Ford inicia la producción del Fordmobile. Al igual que el Oldsmobile, el automóvil de Ford tenía la limitación de que sólo servía en carreteras en buen estado o en las calles de las ciudades.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

*... fabricar automóviles haciendo un automóvil como otro automóvil, hacerlos todos iguales. Lograr que salgan de la fábrica todos iguales. Tal como un alfiler es igual a otro cuando sale de una fábrica de alfileres.<sup>28</sup>*

---

<sup>28</sup>. Citado en Rae, J. B. *The American Automobile: A Brief History*. p. 59.



La planta establecida por Ford en Highland Park, Michigan en 1913, fue el prototipo de la línea de montaje que después sería instalada en muchas industrias, no obstante que el concepto de línea de montaje tiene antecedentes desde 1830.<sup>29</sup> Los principios generales de la producción del modelo T son las siguientes:

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

---

<sup>29</sup>. Ver Geideon, S. *La mecanización toma el mando*. p. 94-131.



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

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

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

*Cuando usamos máquinas en lugar de seres humanos y tenemos un solo aparato que hace el trabajo de 250 hombres, entonces todos los empleados gozarán de beneficios reales ... va pasando el tiempo en el que los seres humanos son usados como motores. Hoy estamos poniendo cerebros en las máquinas y estamos reemplazando con esas máquinas la energía de miles de seres humanos con tan solo unos cuantos para supervisar que el sistema funcione ... la maquinaria mejorada necesitará hombres que trabajen menos horas y al mismo tiempo les permitirá lograr más cosas ...<sup>30</sup>*

Esta frase que a muchos nos podrá parecer vigente o incluso futurista, fue escrita por Thomas A. Edison en un artículo periodístico de 1914. La realidad ha mostrado que esta utopía aún está muy lejana. Del mismo modo, cambios en el

---

<sup>30</sup> Citado en Pulos, A. *American Design Ethic*. p. 256.

mercado introducidos por Chevrolet obligaron a Ford a cambiar sus rígidos puntos de vista sobre la fabricación de automóviles.

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

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

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

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

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

## Sección III

# Alemania y el racionalismo en la arquitectura y el diseño

Alemania juega un papel de gran importancia en el proceso de consolidación del movimiento moderno en la arquitectura y el diseño. Tal vez el hecho más conocido es el que se refiere a la Bauhaus, centro de enseñanza que congregó un número significativo de diseñadores y artistas y que logró definir las bases de la síntesis de los distintos factores que conformaron el paradigma del diseño moderno. Si bien la Bauhaus ocupa un lugar preponderante, no podemos olvidar que fue el resultado de un largo proceso que tomó características concretas a partir de 1907.

Una pregunta relevante es ¿por qué Alemania?.

En la revisión de los textos clásicos que abordan la historia de la Bauhaus, tal parece que su desarrollo se debió a la reunión de distintas personalidades de alta capacidad y enorme visión. Si bien es cierto que la conjunción de personajes destacados es uno de los hechos claros alrededor de la Bauhaus, también lo es que existía un clima político y social que permitió y estimuló el surgimiento de esta escuela. Antes de iniciar el recuento de los detalles propios a la arquitectura y el diseño, es necesario presentar una semblanza, si bien breve, de las condiciones existentes en Alemania al momento de la fundación de la Bauhaus.

En comparación con los grandes Estados del oeste de Europa, hacia el siglo XIX Alemania era una nación atrasada en el aspecto económico y dividida en la esfera política. En 1871 se proclamó la unidad alemana, pero a diferencia de las otras monarquías, que poco a poco gravitaban hacia el modelo parlamentario, fue la monarquía prusiana la que tomó el poder con una visión que centralizaba el poder en la figura del Kaiser, apoyado por la coalición de las distintas facciones aristocráticas.

Hacia el final del siglo XIX, los aristócratas ya no sólo eran los dueños de la tierra, sino que habían estimulado el surgimiento de la industria y los bancos. La industria alemana, en particular, era reconocida por su alta calidad de manufactura y la durabilidad de sus productos.

Este desarrollo fue avivado por la construcción de una amplia red ferroviaria, que dependía de grandes cantidades de carbón y acero. En poco tiempo, la industria se dio cuenta de que para continuar su crecimiento era necesario desarrollar otras ramas como la química y la red eléctrica, por lo que se dio un gran impulso a la investigación científica (las inversiones a este rubro se duplicaron en diez años), acompañado de la creación de un gran número de escuelas técnicas superiores.

Como resultado de este proceso, Alemania era, al inicio del siglo XX, una nación con un gran potencial científico y tecnológico, sin embargo no conseguía abrirse paso en el comercio internacional:

*El mundo estaba ya repartido cuando el capitalismo alemán llegó a su fase imperialista y esto le llevaba a forzar una nueva división de las zonas de influencia y dominio.<sup>1</sup>*

La industria alemana estaba decidida a apropiarse tanto de materias primas, como de mercados, para poder convertirse en la primera potencia mundial. Para alcanzar este fin, se siguió una amplia estrategia que implicaba, no sólo la formación de un gran ejército, sino el reforzamiento de todas aquellas actividades industriales que aseguraran el pertrecho necesario para estas fuerzas.

En paralelo, se impulsó la ideología pertinente en escuelas y centro obreros, así, por ejemplo, se estableció la obligatoriedad de la educación básica, lo que, combinado con diversas posibilidades de formación técnica y profesional para adultos, dieron a la población alemana un alto grado de capacitación técnico-científica y una formación ideológica sólida y hegemónica<sup>2</sup>. Un resultado de esta política fue, por ejemplo, que la productividad industrial por hora de trabajo era, hacia 1914, la más alta de Europa (superada tan sólo por los EUA con la aplicación de los principios tayloristas).

Estos esfuerzos desembocaron en la primera guerra mundial, causada, entre otros aspectos, por la necesidad de aumentar y controlar distintos mercados.

---

<sup>1</sup> Struve, W. *Elites Against democracy. Leadership ideals in bourgeois political thought in Germany 1890-1933.* p.66

<sup>2</sup> La actividad de Deutsche Werkbund (reseñada más adelante) se enmarca en este contexto.

A pesar de todos estos esfuerzos, en noviembre de 1918, el Estado monárquico-militar de Alemania fue derrotado. Cuando abdicó el Kaiser Guillermo II, se nombró un gobierno de orientación social-demócrata y el 9 de noviembre, una facción política proclamó la “República libre de Alemania”, mientras que la izquierda, el mismo día, anunciaba la “República libre y socialista de Alemania”. Importante para nuestras reflexiones es que esta última tenía como sede principal la ciudad de Weimar, donde se estableció en 1919 la Bauhaus<sup>3</sup>. En la historia alemana, este período es conocido como La República de Weimar.

Ante los esfuerzos de crear un ámbito socialista en Weimar, se organizaron grupos contrarios llamados “milicias ciudadanas”, que conformaron, finalmente, la “Liga Antibolchevique”, en clara referencia a la temida influencia de la naciente Unión Soviética. Uno de los núcleos sociales que generaban gran actividad era el universitario.

En 1914, poco antes de estallar la guerra, más del 80% de los profesores universitarios de Alemania firmaron una proclama en la que afirmaban

*Creemos firmemente que el progreso de toda la cultura europea depende de esa victoria que trata de alcanzar el Estado Militar Alemán, es decir, de la disciplina, la fidelidad y el espíritu de sacrificio unánime del pueblo alemán libre.*<sup>4</sup>

Como es fácil imaginar, la situación, en este período posterior a la primera guerra mundial, era muy tensa y es en ese ambiente donde se dio la actividad de la Bauhaus. No es de extrañar, por lo tanto, los llamados de algunos de los profesores a adoptar una postura política “neutral” y, en concordancia con esto, el rechazo a las posturas de H. Meyer cuando ocupó la dirección de la escuela.

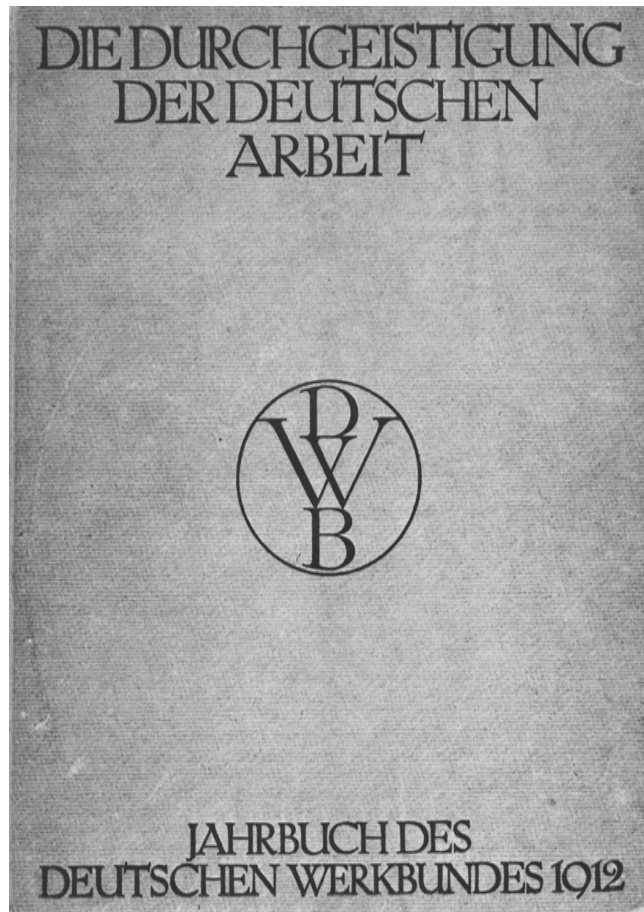
A lo largo de su historia, la llamada República de Weimar vivió un precario equilibrio. En 1933, el gobierno alemán consideraba que el nacionalsocialismo era

---

<sup>3</sup> Muchos de los profesores de la Bauhaus eran de orientación socialista, este contexto en Weimar explica, en parte, que sus ideas fueran aceptadas. Por otro lado al fracasar el experimento socialista, también entendemos que la escuela tuviera que buscar otra sede, la que encontró en Dessau.

<sup>4</sup> Struve, W. *Elites Against democracy. Leadership ideals in burgeois political thought in Germany 1890-1933*. p.111.

la energía que daba coherencia a todos los esfuerzos del pueblo y el 2 de mayo de ese año, se ordenó la disolución de todos los sindicatos “marxistas”, con lo que termina la República de Weimar. Por casualidad, en ese mismo año se disuelve la Bauhaus.



**HACIA LA UNIÓN DE  
INDUSTRIA Y ARTE**

**EL DEUTSCHE WERKBUND: MUTHESIUS,**

**VAN DE VELDE Y BEHRENS**



Las ideas y diseños generados en la Inglaterra del siglo XIX sirvieron como punto de partida para distintas manifestaciones que, a su vez, fueron catalizadoras del nacimiento del Movimiento Moderno. Una de ellas fue el Deutsche Werkbund, fundado por Hermann Muthesius, que sirvió de plataforma a un nutrido grupo de diseñadores que buscaban formas y procesos de diseño que respondieran a las condiciones que la industrialización, ya ineludible a finales del siglo XIX, imponía al diseño en sus diversas manifestaciones. Por otro lado, esta asociación fue centro de acaloradas polémicas sobre el rumbo que debería tomar la configuración de la cultura material. El Werkbund logró reunir a las personalidades más destacadas de la industria alemana con los diseñadores que ayudaron a configurar un nuevo modo de proyectar. Ejemplo de las personalidades que confluyeron en la asociación son Peter Behrens y Henry van de Velde.

La visión sobre el futuro del diseño, el estilo formal de sus diseños y el modo de enfrentarse al proceso de diseño que sostenían Behrens y van de Velde, eran diametralmente opuestos en algunas circunstancias, pero al menos en ciertos niveles teóricos partían de posiciones similares. Ambos personajes protagonizaron polémicas encontradas, al mismo tiempo que desarrollaron obras que permanecen aún a la fecha como ejemplo de buen diseño.

El propósito de este capítulo es mostrar el desarrollo del Werkbund y de estos diseñadores, para así poder entender el fértil campo de ideas en el que surgió el diseño moderno. Para esto, se presentan brevemente, a modo de antecedentes, dos manifestaciones que eventualmente confluyeron en esta asociación: en primer lugar el art nouveau de línea sinuosa y en segundo la secesión vienesa, para después ofrecer una semblanza de los aspectos más relevantes de la obra de Henry van de Velde y de Peter Behrens y finalmente el desarrollo del Deutsche Werkbund pues en este proceso podremos observar las distintas tendencias que eventualmente encontraron su síntesis en la formación de la Bauhaus.

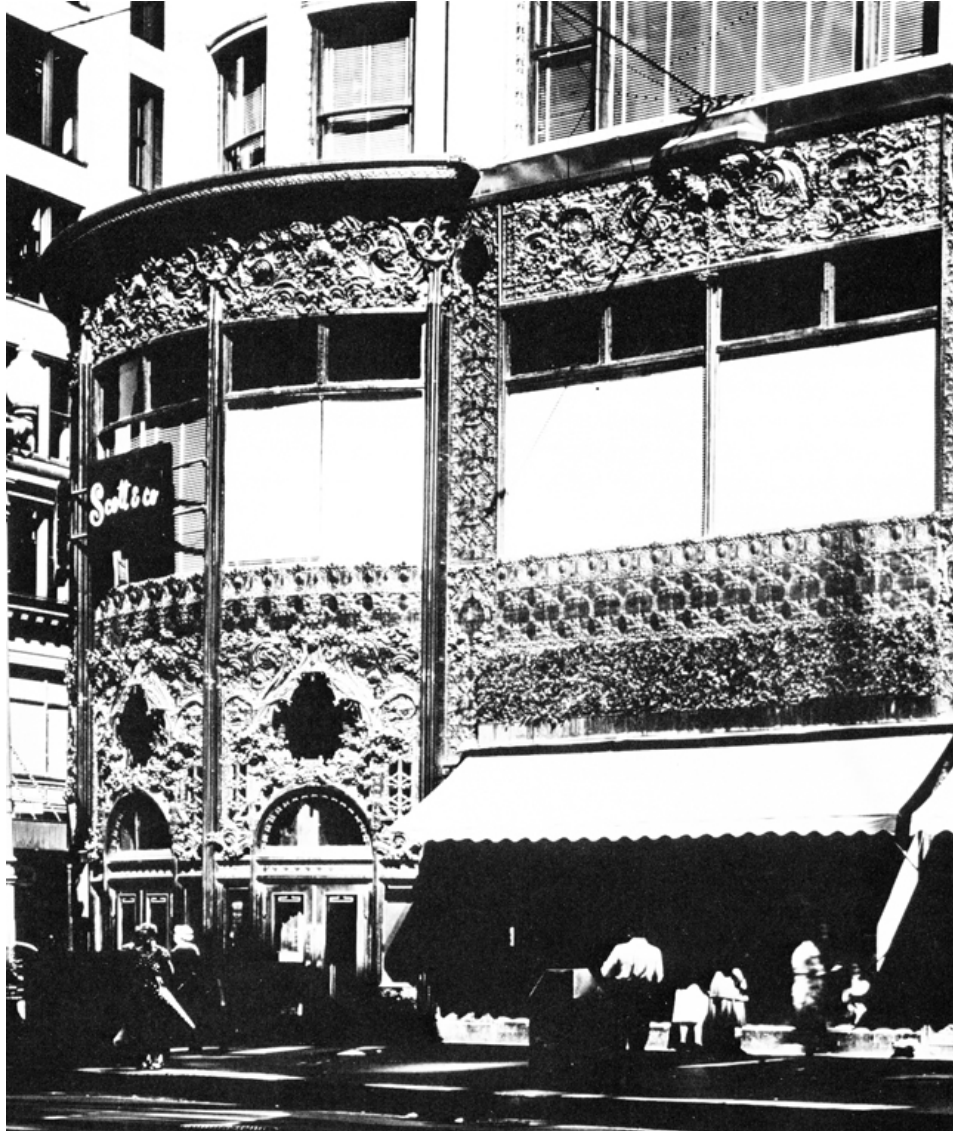
## ANTECEDENTES

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, los países más desarrollados en esa época seguían con mucha atención el debate que ocurría en Inglaterra entre industrialización (apoyada por el Círculo de Cole) y procesos artesanales (punto focal del movimiento Arts and Crafts). Muchos diseñadores viajaban a Inglaterra para poder observar los nuevos proyectos y participar en la polémica. Los miembros de los diversos grupos ingleses empezaron a organizar exposiciones que fueron presentadas tanto en las naciones europeas como en los Estados Unidos, influyendo a muchos jóvenes de esos países.

Así, en los Estados Unidos, por ejemplo, las exposiciones del trabajo de algunos de los gremios Arts and Crafts<sup>1</sup> influyeron grandemente en Frank Lloyd Wright, quien así se convirtió en uno de los promotores de las ideas del movimiento, llegando a generar varios grupos que se inspiraron en esos ideales y las formas que de ellos se derivaron. A la visión del Arts and Crafts, en los Estados Unidos se buscó la unión con los principios del funcionalismo surgidos de la Escuela de Chicago, con Louis Sullivan como su representante más destacado.

---

<sup>1</sup> La primera exposición Arts and Crafts en los Estados Unidos, fue presentada por Oscar Wilde, quien tenía una gran amistad con William Morris. Presentó numerosas conferencias explicando los principios del movimiento.



En Europa se dieron otras manifestaciones: al mismo tiempo que se difundían las exposiciones del movimiento Arts and Crafts, se ponía de moda el arte oriental, especialmente el japonés. La unión de las expresiones formales de estos estilos, produjo -a grandes rasgos- dos vertientes formales y ambas se incluyen dentro del llamado art nouveau. Una de ellas tomó del Japón la pureza geométrica que encontramos en algunos diseños de interiores japoneses de inspiración en la filosofía zen. Esta vertiente tuvo un fuerte impacto sobre todo en Viena y otros países de habla alemana, mientras que la otra retomó las formas largas y sinuosas de la pintura tradicional japonesa y tuvo como centro de expansión

Bélgica y Francia. Estando ambas expresiones formales en su mejor momento (si bien cada una de ellas tenía su propio campo de desarrollo), encontraron en el Deutsche Werkbund un espacio donde debatir y hacer públicas sus posturas.



Cronológicamente, en 1892, con la obra de Víctor Horta, podemos reconocer claramente al art nouveau de línea sinuosa como un estilo maduro y pocos años después, hacia 1900 surge en Viena lo que llamaremos el art nouveau

geométrico (si bien esta vertiente venía siendo explorada por Ch. R. MacIntosh, en Escocia, desde 1895). Ambas vertientes se prolongan hasta 1914, cuando H. van de Velde proyecta un edificio en la ciudad de Colonia para el congreso del Deutsche Werkbund en estilo art nouveau<sup>2</sup>. Por tanto la vida de este estilo fue relativamente breve: aproximadamente 20 años, que fueron suficientes para generar un cambio profundo en la cultura material del mundo.

En cierta medida, el art nouveau encontró en las artes plásticas, especialmente la pintura, un amplio campo de desarrollo y el paso de la pintura a las artes gráficas se dio fácilmente teniendo en estas un medio de difusión acorde a la modernidad. De la difusión en carteles, ilustraciones de revistas y diseño editorial, el art nouveau pasó a tener una gran influencia en las llamadas artes aplicadas o decorativas, para así llegar a la arquitectura donde se dieron espacios que reunían armoniosamente el diseño completo del ambiente: vitrales, mobiliario, objetos de uso cotidiano, etcétera<sup>3</sup>. Este proceso coincidió con la época de las grandes exposiciones universales, en las que los países competían para llamar la atención de los mercados extranjeros, promocionando tanto su producción industrial, como las características particulares de las distintas culturas nacionales. La necesidad de los países de presentarse como “el más avanzado”, los llevó a usar el nuevo estilo de manera profusa, por ser éste un símbolo de lo más “moderno” y de un rompimiento (especialmente en los inicios del siglo XX) con las ataduras del pasado.

---

<sup>2</sup> Este edificio para el Deutsche Werkbund, se diseña siete años después del nacimiento del cubismo con Picasso y tres años después de que Walter Gropius diseñara la Fábrica Fagus.

<sup>3</sup> Si bien desde el Arts and Crafts existía la necesidad de armonizar la totalidad del espacio, fue en el art nouveau donde esto se reflejó de manera más clara, por lo que es común encontrar que los diseñadores de esa época, pasaban fácilmente del diseño de un cartel al de una silla o vajilla, finalizando en edificios o casas habitación. De hecho no eran pocos los contratos para diseño arquitectónico que incluían el diseño del mobiliario o vajillas así como las telas para tapicería o cortinas.

Así, el art nouveau se difundió muy ampliamente y se convirtió en el símbolo de la esperanza en un nuevo siglo, que encontraba en la industrialización el camino para llegar a mayores niveles de bienestar y progreso.

Si bien la calidad y amplia profusión del art nouveau merecen un espacio mayor del que les damos aquí, nos concentraremos en dar una visión general de algunos de los diseñadores más representativos de este estilo, tan sólo para dar pie a una explicación de su presencia en el Deutsche Werkbund y de su influencia en el Movimiento Moderno. Para revisar el desarrollo de este estilo, presentaremos en primera instancia su manifestación en Bélgica y Francia, para después observar lo acontecido en Viena durante la secesión.

#### **ART NOUVEAU: LA LÍNEA SINUOSA**

Gracias a una exposición del trabajo del gremio llamado *Century Guild*, encabezado por Arthur Haygate Mackmurdo (1851-1942), en ese momento uno de los principales representantes del Arts and Crafts, un grupo de jóvenes artistas decidió iniciar una empresa similar. Además de tomar algunos de los aspectos técnico-productivos y formales de la obra de Mackmurdo, incluyeron en sus obras la influencia, muy en boga en Europa en aquella época, de obras pictóricas japonesas.

La mezcla del “japonismo” y del Arts and Crafts dio por resultado la corriente del Art Nouveau que se caracteriza por sus líneas largas y sinuosas, que resultan en una expresión sensual siempre inspirada en motivos de la naturaleza<sup>4</sup>.

No deja de ser curioso que estos jóvenes siempre reconocieron como guías a los gremios ingleses, sin embargo el mismo Mackmurdo opinaba que la nueva tendencia formal era abominable y se desligaba totalmente de ella. De cualquier manera, las líneas propuestas por el art nouveau encontraron eco por toda Europa y dieron lugar a una expresión fresca.

---

<sup>4</sup> Es oportuno recordar que la inspiración en motivos de la naturaleza viene de las propuestas de J. Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura*, que encuentran una gran coincidencia con los motivos de la pintura tradicional japonesa.

El art nouveau tuvo en Bélgica su centro de expansión. Desde ahí se difundió por toda Europa donde recibió distintos nombres: Jugendstijl (Países Bajos), Modernismo (España) y Jugendstil (Alemania y Austria).

Hector Guimard (1867-1942), cuyo trabajo más difundido es el diseño de las estructuras que marcan la entrada de algunas estaciones del metro de París para la exposición mundial de 1900, pero que realizó numerosas y variadas obras de diseño y arquitectura. Destacan sus diseños de 1920 para la producción estandarizada de mobiliario, que marcan no sólo una nueva postura con respecto al uso de la tecnología, (recordemos que en el art nouveau aún persisten ecos de las posturas del Arts & Crafts en cuanto al rechazo de la producción industrializada) sino también es un intento de carácter social al buscar llevar manifestaciones artísticas a un número mayor de consumidores.

Buscó introducir sus diseños en el mercado de los Estados Unidos, por lo que emigró a ese país en 1938, sin embargo se encontró con que el art déco era un estilo más apropiado al mercado americano, en especial en Nueva York. Rehusó adaptar sus proyectos a este estilo y permaneció fiel a los principios del art nouveau. Esta postura de Guimard refleja, por un lado, la competencia que se desataba entre Europa (en especial Francia y Bélgica) y los Estados Unidos, por producir estilos que establecieran la primacía de una cultura sobre otra, y por otro, marca un punto en el que algunos diseñadores se concentran en la problemática del estilo, más que en la generación de diseños apoyados en ideas y/o ideales. Por este motivo el art nouveau ha sido considerado por muchos como sólo una manifestación estilística, centrada en los aspectos cosméticos y de moda de la forma, en contraste con posturas que se apoyaban –como hemos visto en capítulos anteriores- en posturas ideológicas apoyadas en condiciones sociales, políticas y económicas. Guimard muere en Nueva York en 1942.



Victor Horta (1861-1947), cuyos diseños arquitectónico y de mobiliario sin duda dieron a Bélgica un aspecto notable debido a la gran cantidad de casas particulares y edificios que proyectó en esa ciudad. Debido a esta vasta obra, es para muchos el iniciador y líder del art nouveau.





Una de las características sobresalientes de la obra de Horta, es el uso de materiales como el acero fundido y el vidrio. Un buen ejemplo de esto es el Hotel Tassel (1892), donde el acero es usado tanto como elemento constructivo como decorativo. En 1893 construyó la Maison Autrique, otro de los ejemplos más desarrollados del art nouveau. Otras de sus obras destacadas fue el Hotel Eetvelde, concebido, según Horta como un ejemplo de la obra total de arte. Entre 1896 y 1899 diseñó la Maison de Peuple, sede del partido socialista belga, con una fachada construida totalmente con acero fundido y vidrio. De 1919 a 1915 fue profesor y director de la escuela de bellas artes en Bruselas, lo que le permitió difundir sus ideas y la postura estética que dio lugar al art nouveau.

Entre 1916 y 1918 vivió en Londres y los Estados Unidos. Como resultado del contacto con otras visiones sobre el diseño y la arquitectura, se distanció del art nouveau y proyectó edificios más cercanos al estilo neoclásico, con líneas rectas más adecuadas a la postura funcionalista. Ejemplo de esta tendencia de su obra es el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, construido entre 1922 y 1928.



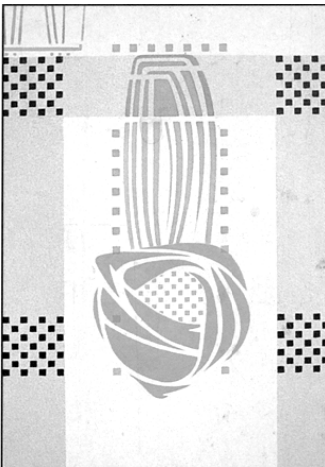
Emile Gallé (1846-1904) realizó numerosos diseños de mobiliario y lámparas, encontrando en el vidrio un material que por su ductilidad se prestaba al tipo de expresión que el art nouveau demandaba. En 1873 estableció su propio taller de vidrio, lo que le permitió disponer de un espacio dedicado sobre todo a la experimentación. Un año más tarde se hace cargo de la fábrica de vidrio y cerámica de su padre; de esta manera

disponía de un taller experimental y de una fábrica donde aplicaba algunos de los logros que alcanzaba en su taller. Esta postura, en la que la producción se apoyaba en trabajos de orden experimental, dio al trabajo de Gallé características especiales que le permitieron destacar y alcanzar no sólo el éxito económico, sino también el reconocimiento de colegas por la calidad proyectual de su trabajo. Del trabajo de Gallé destacan floreros, lámparas e incluso joyería en vidrio, apreciada por sus cualidades estéticas.

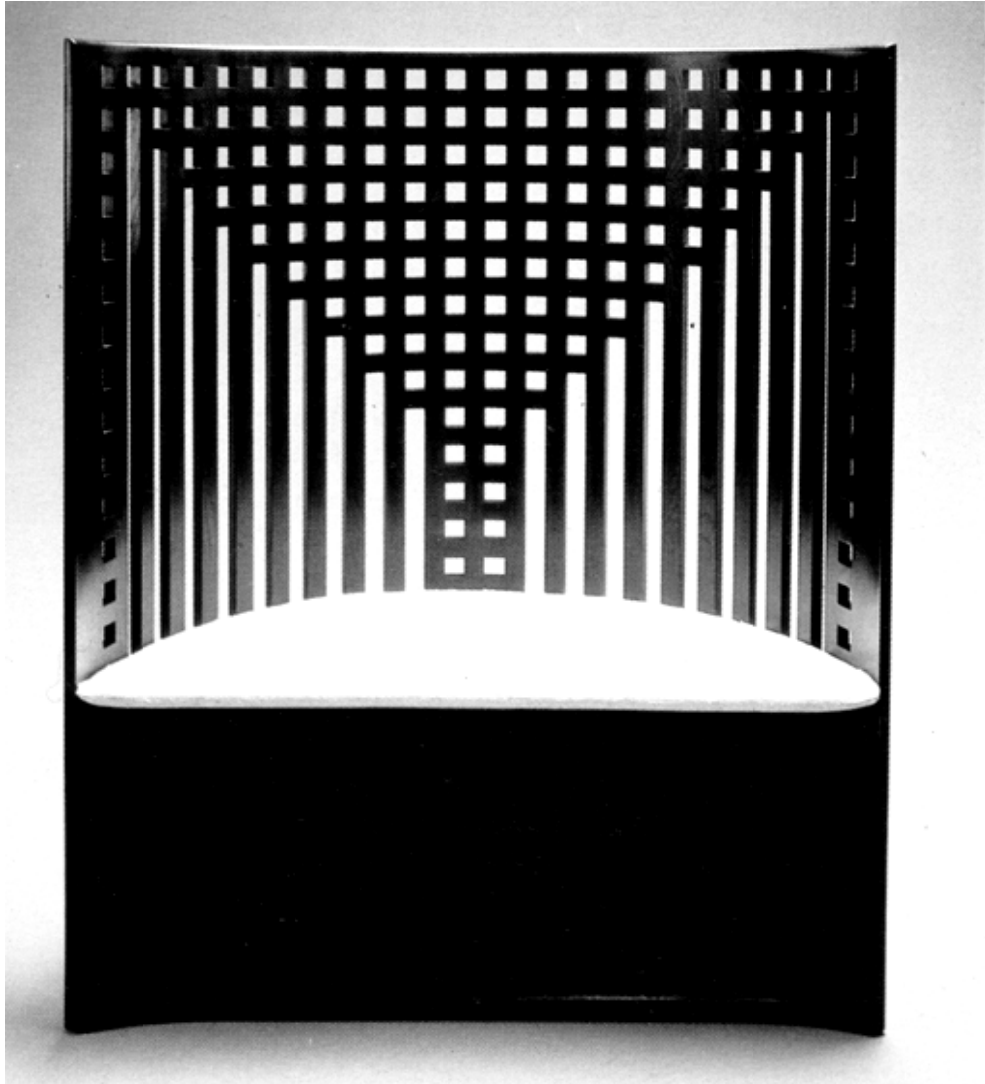
Por otro lado, en 1901 creó la Alliance Provinciale des Artistes, que posteriormente fue conocida como la École de Nancy, que tenía como su principal objetivo lograr la unión entre industriales y artistas, para promover el desarrollo de la región de Lorena, Francia, por medio del desarrollo de productos de alta calidad. En este centro se capacitó una gran cantidad de artesanos y diseñadores en diversas técnicas y materiales. Destaca la presencia en la École de Nancy de diseñadores como Victor Prouvé, Louis Majorelle, Henry Bergé y Emile Friant. En la exposición mundial de 1900 en París, varios diseñadores pertenecientes a la École de Nancy, obtuvieron los principales premios en el diseño de mobiliario (Emile Gallé obtuvo la medalla de oro en mobiliario y

lámparas), artículos para el hogar y diversas piezas ornamentales. Debido a esta destacada presencia, muchos consideran que la École de Nancy es el centro donde verdaderamente maduró y se consolidó el art nouveau.

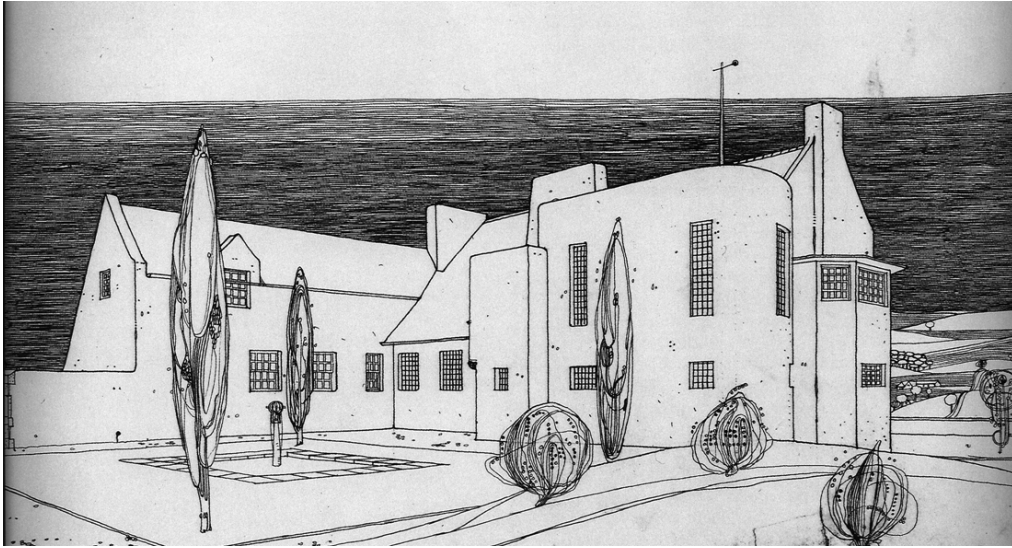
Al morir Emile Gallé, Victor Prouvé se hace cargo de su empresa, que ya contaba con tiendas en París, Bruselas y Londres.



Mención especial merece Charles Reenie MacIntosh (1868-1928), quien realizó su obra alejado del centro de Europa. Nacido en Escocia, desarrolló la mayor parte de su trabajo en Glasgow. Gran parte de su obra la realizó junto con Herbert McNair y por otro lado, desde sus inicios mantuvo una estrecha relación con el diseño gráfico, colaborando ampliamente con las hermanas Margaret y Frances MacDonald (eventualmente MacIntosh se casó con Margaret y MacNair con Frances), formando así lo que se conoció como “los cuatro de Glasgow”. El relativo aislamiento que este grupo tenía con respecto a la tendencia central del continente, permitió el desarrollo de un estilo peculiar y si bien, por el mismo motivo, su obra no tuvo gran difusión en un principio, con el tiempo sus diseños han sido reconocidos y actualmente son altamente valorados. Muchos de los proyectos de muebles de MacIntosh son reproducidos hoy en día, por diversas empresas prestigiosas.



Hacia 1900, los cuatro de Glasgow participaron en diversas exposiciones en Londres y Viena, lo que permitió que su trabajo fuera conocido, además de convertirse en una influencia decisiva para la Secesión vienesa.



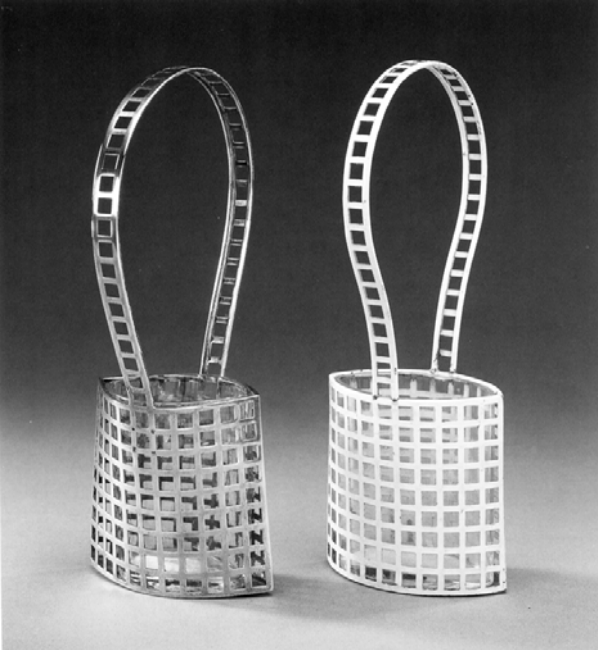
McIntosh produjo diseños notables en el campo de la arquitectura, como la escuela de arte de Glasgow (construida hacia 1898) y la Hill House. en campo del mobiliario destacan sobre todo los diseños realizados para una cadena de salones de té llamada Willow Rooms (también conocidos como Miss Cranston's Tearooms). en todos ellos destaca una cuidadosa atención a la composición y al trazo basado en sistemas de proporción geométrica. La atención al detalle y un manejo inusual del color, tanto para su época como para el contexto de Glasgow en particular, dieron por resultado diseños novedosos y atractivos.

## EL ART NOUVEAU GEOMÉTRICO. LA SECESIÓN VIENESA

*“Lo que nosotros queremos, es lo que los japoneses han hecho siempre”*  
Josef Hoffmann



En los inicios del siglo XX, Viena se convirtió en uno de los centros intelectuales más fecundos de Europa. Por diversos motivos, muchos de ellos azarosos, en esa ciudad se congregaron científicos como Albert Einstein, Sigmund Freud; artistas como Klimt, Gustav Mahler, Kokoschka y filósofos de gran importancia como Wittgenstein. En el campo del diseño encontramos personajes como Adolf Loos y Josef Hoffman. A todos ellos los unía el deseo de buscar y encontrar en sus respectivas áreas de desarrollo nuevos caminos que significaran el nacimiento de un nuevo milenio, de una nueva era.



Un hecho de gran importancia, dentro del espíritu de la Secesión Vienesa, se dio cuando el Gran Duque Ernst Ludwig II von Hesse, decide establecer bajo su patrocinio una comunidad de artistas en la ciudad de Darmstadt. Es importante resaltar que los propósitos del Gran Duque al formar este grupo eran dos: propiciar el desarrollo de un “estilo nacional” y estimular los aspectos económicos, en especial la exportación de productos manufacturados. En estos

objetivos, por primera vez se establece un plan y una acción con fuerte apoyo gubernamental, para usar el diseño en esas dos vertientes, la cultural y la económica. Si bien los objetivos planteados no se alcanzaron en su totalidad, este experimente sirvió como precedente a una gran cantidad de asociaciones que buscarían alcanzar esos objetivos de diversos modos.

La comunidad establecida en Darmstadt fue conocida como *Matildenhöhe*, en honor a la esposa del Gran Duque. En un amplio terreno se construyeron varias casas para ser habitadas por los artistas convocados. El diseño arquitectónico estuvo a cargo de Joseph-María Olbrich, dentro de este plan de desarrollo arquitectónico, se destacó el entonces joven arquitecto Peter Behrens<sup>5</sup> quien hasta ese momento era conocido por su labor como ilustrador y diseñador de exposiciones.

---

<sup>5</sup> El trabajo de Behrens será revisado con mayor detalle al presentar el desarrollo del Deutsche Werkbund.

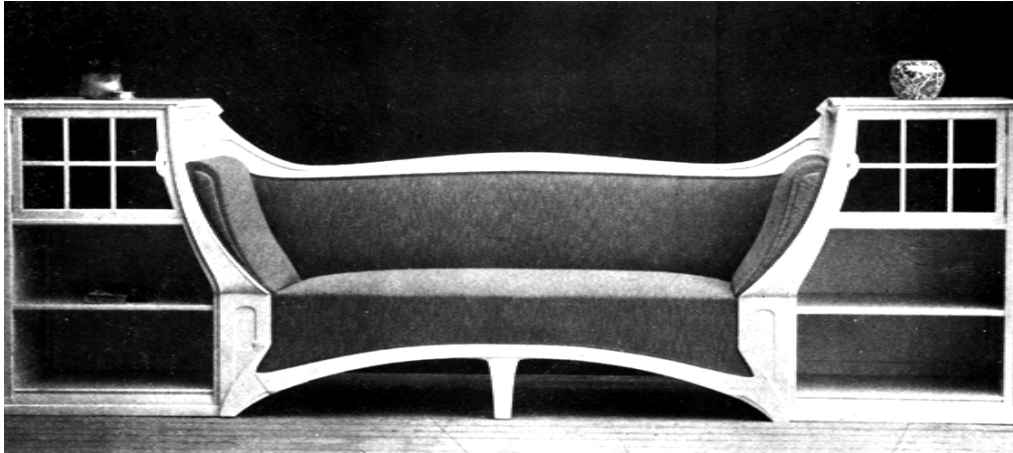
## HENRY CLEMENS VAN DE VELDE. ARTE Y DISEÑO



Nace en Amberes, Bélgica en 1863. Fue hijo de un químico reconocido, que logró generar una riqueza familiar considerable. Henry van de Velde decide estudiar pintura, pero al conocer las ideas de Ruskin y Morris, así como el trabajo de Voysey, decide dedicar sus energías al trabajo de diseño y arquitectura. Viajó extensamente por Inglaterra para poder observar directamente las obras de los diseñadores del movimiento Arts and Crafts y a su regreso al continente, decide iniciarse en el desarrollo de mobiliario y objetos decorativos.

En poco tiempo su obra se destacó y en 1896 fue encargado de realizar diseño de interiores, mobiliario y carteles para las galerías de arte de Samuel Bing en París, convirtiéndose así en uno de los primeros diseñadores en llevar el entonces naciente art nouveau a Francia.





Socialista moderado, también fue, junto con su compatriota Victor Horta, uno de los pilares del art nouveau en los Países Bajos. Su obra la podemos entender como uno de los puentes entre el Arts and Crafts y el movimiento moderno. Su interés por el Arts and Crafts recae más en los aspectos filosóficos fundamentales que en las características formales o estilísticas. De hecho, rápidamente comprende que el rechazo a los procesos industriales estaba condenado al fracaso, por lo que busca en sus proyectos una manera para rescatar la dignidad del obrero, al mismo tiempo que usaba procesos industriales. Evidentemente, para los puristas del Arts and Crafts esta posición era sacrílega.



De las teorías de Ruskin y Morris tomó conceptos como la unidad de las artes y la importancia de la ornamentación, así como la relevancia social del diseño en cuanto a elemento para recuperar la dignidad del trabajador. Es posible trazar otras líneas de unión entre van de Velde y el Arts and Crafts: las ideas de Charles R. Ashbee tuvieron una influencia definitiva, tanto en el sentido de unir la belleza con la producción industrial como en conceptos pedagógicos. Al dirigir la Escuela de Artes Aplicadas en Weimar, trató de introducir métodos de enseñanza similares a los de la Guild and School of Handicrafts dirigida por Ashbee en Londres. En otro aspecto, la obra de Mackmurdo fue definitiva para configurar el estilo Art Nouveau, pues los diseños de mobiliario que presentó durante una

exposición de Arts and Crafts, en palabras de van de Velde, fueron la chispa que generó el nuevo estilo.

Para van de Velde, el aspecto estético del diseño era primordial, no sólo por el placer visual, sino sobre todo por su importancia en la moral de la sociedad<sup>6</sup>:  
*“...la fealdad corrompe no sólo a la vista. Corrompe también el corazón y la mente”*<sup>7</sup>

En opinión de van de Velde, la unión de las artes existe desde los inicios de la humanidad, sin embargo fue destrozada durante el Renacimiento. Reconoce los esfuerzos de Ruskin y Morris por intentar de nuevo su unión y al igual que ellos considera que la cúspide de esta unión se da en la arquitectura y que la función de las otras artes es la de decorar al edificio. A diferencia de los ingleses, van de Velde rechaza el gótico, pues considera que este estilo no expresa las condiciones de vida modernas. Otra diferencia con sus antecesores se da en la aceptación de los materiales y técnicas de producción modernas, considerando que para recuperar la dignidad y el lugar histórico de la clase trabajadora, lo que hace falta es ligar a la producción industrial con el artista:

*Es evidente que en el futuro, las máquinas repararán toda la miseria que han generado y pagarán los delitos que han cometido ... Ellas crean indiscriminadamente lo bello y lo feo. Sus poderosos brazos de hierro crearán lo bello tan pronto como las guíe la belleza ... Mi ideal sería reproducir mis creaciones por miles, eso sí, bajo un riguroso control*<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Vale la pena resaltar el eco, que en esto hace, de las propuestas de A.W.N. Pugin.

<sup>7</sup> Página en Internet.

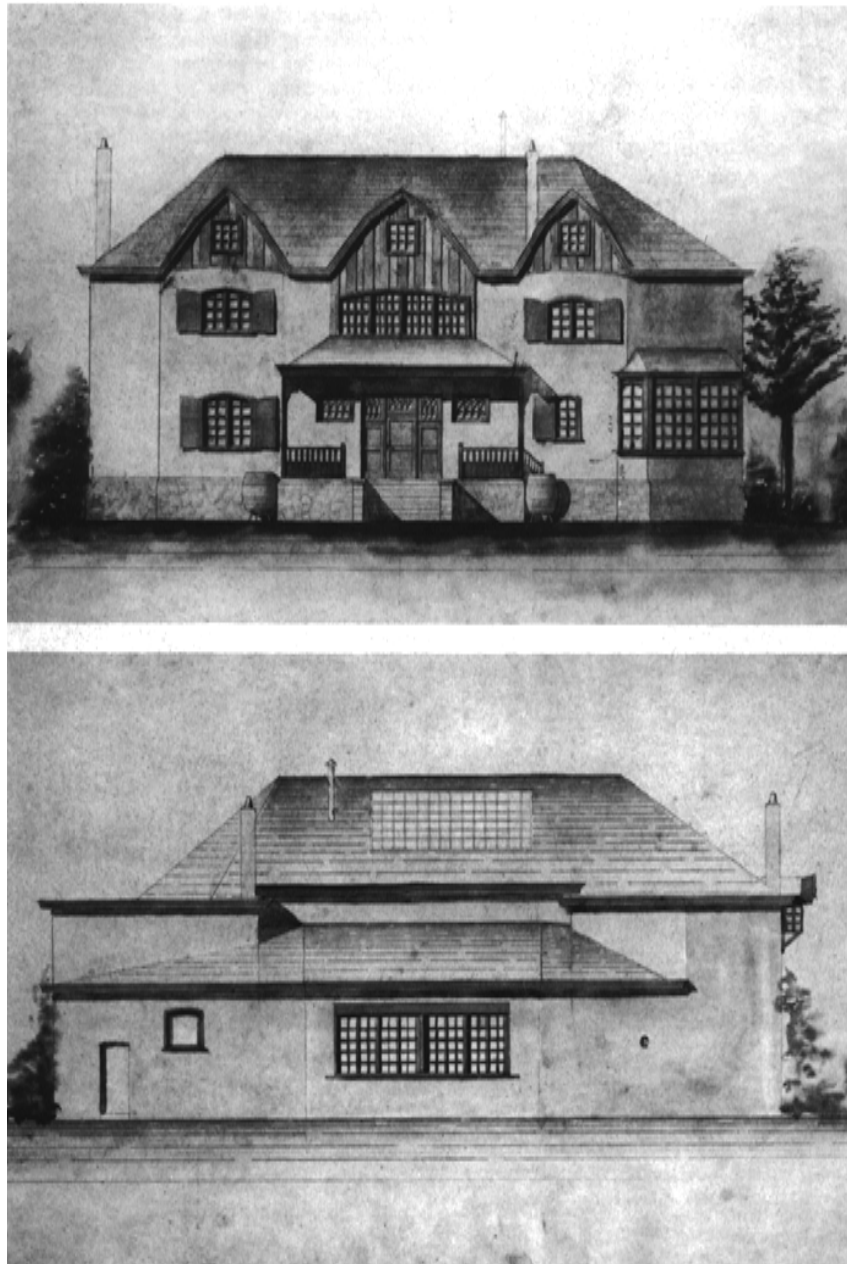
[http://www.greatbuildings.com/gbc/architects/Henry\\_van\\_de\\_Velde.html](http://www.greatbuildings.com/gbc/architects/Henry_van_de_Velde.html). Consultada el 10 de julio de 2000.

<sup>8</sup> Van de Velde, Henry. *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture*. En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p. 48



A pesar de no haberse formado como arquitecto, en 1895 proyecta su casa en Bloemenwerf, cerca de Bruselas y la equipó con sus propios diseños de mobiliario, haciéndose cargo personalmente de todos los detalles, incluso diseñó el vestido que usó su esposa el día de la fiesta inaugural de su casa y se hizo cargo del menú, para poder ofrecer una ensalada de tomates rojos sobre platos verdes. En sus *Memorias*, van de Velde narra que pintores como Toulouse-Lautrec querían visitar su casa para observar el armonioso resultado de sus diseños. Más allá de lo anecdótico, esta obra sirvió para impulsar la fama de

van de Velde, no sólo como diseñador de mobiliario, sino también como arquitecto.



Hacia 1897, gracias a una exhibición de muebles, su obra empezó a ser conocida en Dresden, donde realizó diversos proyectos de diseño de interiores. En 1898 diseñó una de sus obras más conocidas: un escritorio en el que una banda libremente rodea al mueble, formando lazos fluidos y sensuales, curvando las paredes exteriores, para fortalecer la imagen de solidez y de conjunto cerrado, características típicas de la obra de van de Velde. También en este diseño se

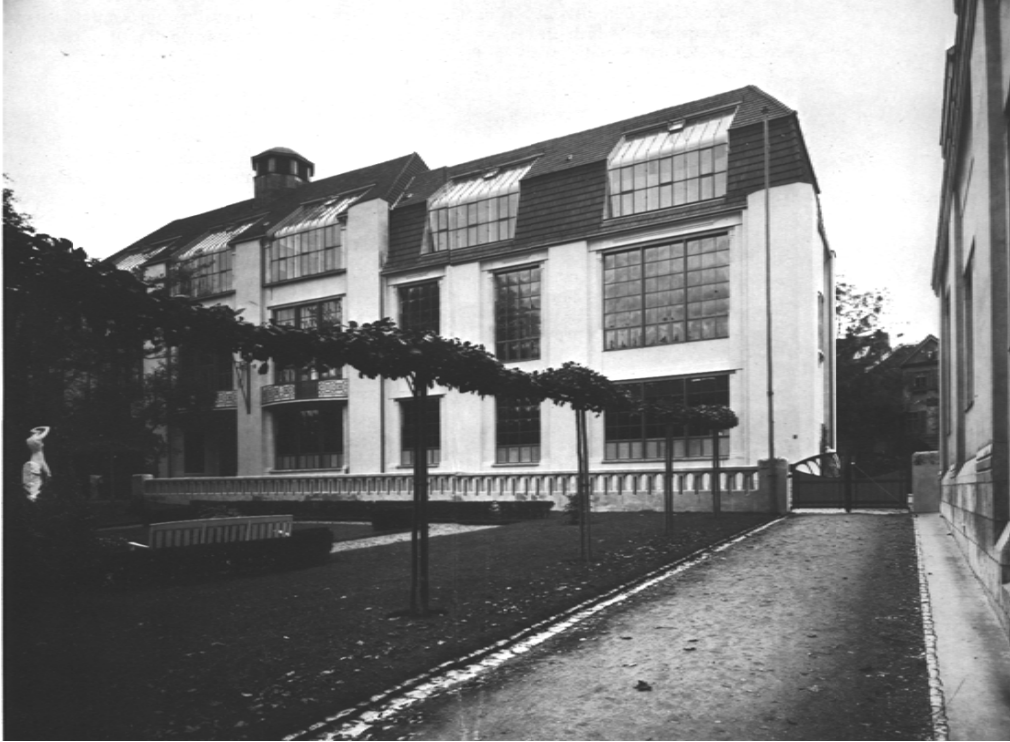
evidencia su postura social pues el trabajo artesanal, apoyándose en herramientas modernas, logra un gran balance, rescatando la dignidad y orgullo del artesano, sin desdeñar la importancia de las nuevas tecnologías.



En sus diseños es fácil observar la importancia que el Art Nouveau daba al aspecto funcional, usando las curvas sinuosas del estilo para, por ejemplo, recibir al cuerpo en sillas y sillones.

En 1899 se muda a Berlín y realiza diversos proyectos de interiores para tiendas y obra gráfica, impulsando sobre todo el diseño tipográfico. En 1900 diseña el diseño de interiores del museo Folkwang, donde logra una gran armonía entre espacio y mobiliario. Hacia 1901 le encargan diseñar las habitaciones privadas del conde Kessler en Weimar, con lo que logra reconocimiento en diversas ciudades de Alemania. En 1902 el Gran Duque de Sajonia-Weimar lo invita como consultor del gobierno y a dirigir la escuela de artes y oficios (*Kunstgewerbeschule*) en Weimar. Junto con la reorganización académica de la

escuela, fue el encargado de proyectar los edificios, tanto de la escuela de artes y oficios, como de la de Bellas Artes<sup>9</sup>.



Su trabajo, tanto docente como proyectual, fue ampliamente reconocido, por lo que fue invitado por Hermann Muthesius a formar parte del grupo de artistas fundadores del Deutsche Werkbund. En su discurso de aceptación, en 1908, expresó:

*Yo no sería un hombre moderno si no intentara adaptar la fabricación de los objetos que antes producía el trabajo manual y que elaboraban los artesanos a formas de producción mecánicas e industriales.<sup>10</sup>*

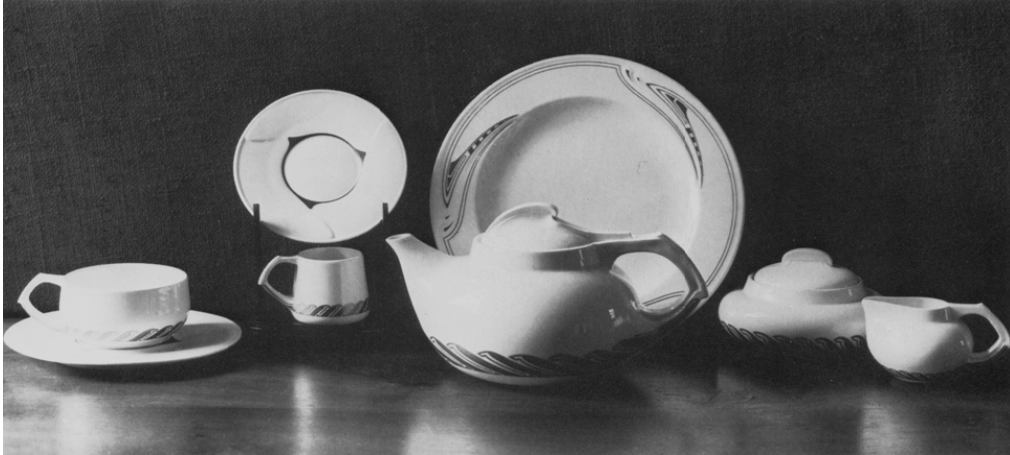
Su punto de partida para el diseño es una combinación orgánica de función, construcción, materiales y ornamento. En este aspecto es clara la relación de sus propuestas con las ideas de Vitruvio. Para van de Velde, de todos estos elementos, el primero en ser observado debe ser la función: “*Quien en un*

---

<sup>9</sup> Ambos edificios, posteriormente, fueron la sede de la Bauhaus en Weimar y según las Memorias de van de Velde, el diseño de los edificios se inspiró en el que realizó Ch. R. MacIntosh para la Escuela de Arte de Glasgow.

<sup>10</sup> Ver Heskett, John. *German Design 1870-1918*. p. 120

*principio desee tan solo crear un objeto útil en todos sus detalles, llegará a la belleza pura.*<sup>11</sup>



En 1912 diseña un juego de cuchillos, cucharas y tenedores, en el que logra la síntesis entre función y simplicidad. La relativa carencia de exuberancia en el ornamento de estos cubiertos, anuncia algunas de las características del funcionalismo carente de ornamentos. Muchos de sus diseños para servicios de té, candelabros y orfebrería, continúan siendo un buen ejemplo de la síntesis entre ornamentación y función, pues el hecho de reconocer la supremacía de la función no implica, para van de Velde, la necesidad de rechazar el ornamento:

*Cualquiera que sea la rama de las artes aplicadas a la que pertenezca un objeto, ha de cuidarse en la elaboración de cada uno, que su factura y su forma exterior sean plenamente apropiadas a su verdadera finalidad y a su forma natural. Nada sino aquello que constituye un órgano o establece una relación entre diferentes órganos es legítimo; no ha de existir ningún ornamento que no se incorpore orgánicamente.*<sup>12</sup>

En esta frase podemos distinguir ciertos elementos que vale la pena destacar. En primer lugar está la necesidad de dar carácter de legitimidad a las formas. Evidentemente esta es una secuela del principio ético de honestidad postulado por Pugin y sobre todo por Ruskin. En segundo lugar podemos destacar la

---

<sup>11</sup> Van de Velde, Henry. *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture*. En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p. 49

<sup>12</sup> Jürgen Sembach, Klaus. *Henry van de Velde*. p. 94



relación orgánica entre ornamento y construcción, lo que sin duda es el mismo principio que autores como Pugin, Viollet-le-Duc y Ruskin reconocen en el gótico y por lo que asignan una superioridad sobre otros estilos. Lo que distingue a van de Velde es precisamente que sólo toma los principios y los actualiza, evitando caer en estilos históricos:

*En lugar de los antiguos elementos simbólicos, a los que actualmente ya no les reconocemos validez, quiero presentar una belleza nueva e igualmente imperecedera, [considerando que] el ornamento no tiene vida por sí mismo, sino que depende del objeto, de sus formas y líneas y éstas son las que le asignan su sitio orgánico y correcto.<sup>13</sup>*

Lógicamente, considera que también el ornamento debe ser sujeto de la producción industria, por lo que formula

*... un principio de validez general, que es rechazar toda forma u ornamento que no pueda ser fácilmente producido y reproducido mediante un sistema mecánico.<sup>14</sup>*

El segundo principio se refiere a la función del ornamento:

*Pienso que la tarea del ornamento en la arquitectura es doble. Consiste por una parte en apoyar el aspecto constructivo y sugerir sus medios, por otra ... introducir un juego de luz y sombra, vida, en espacios por lo demás iluminados de forma homogénea.<sup>15</sup>*

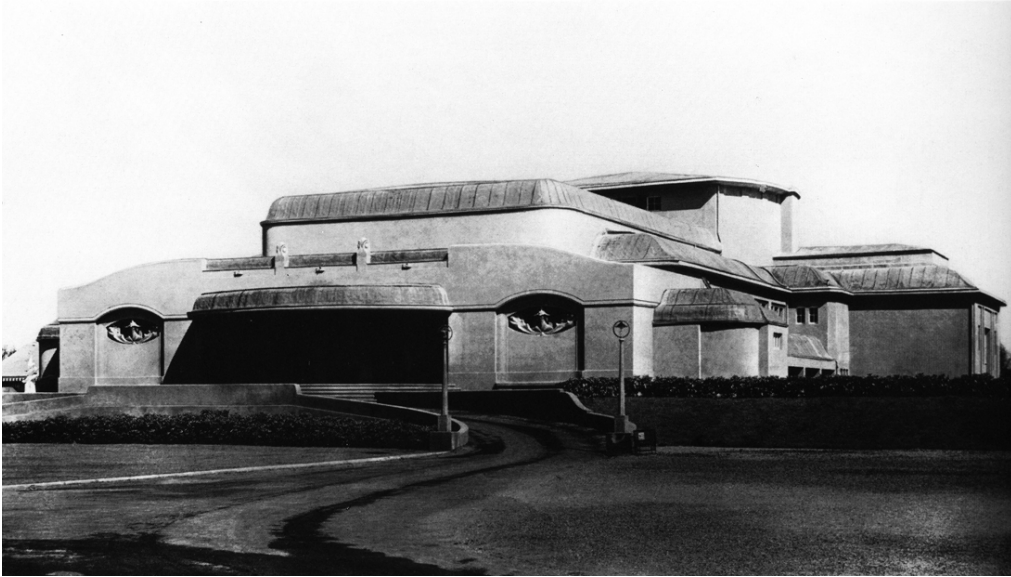
La importancia de este principio radica en que se unen tanto las ideas funcionalistas desde Pugin, como los aspectos éticos de honestidad de Ruskin. Y fueron estas las base para que van de Velde formulara la unidad funcionalismo - organicidad - ornamento - producción industrial, que habría de ser ampliada y desarrollada en la Bauhaus.

---

<sup>13</sup> Van de Velde, Henry. *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture*. En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p. 51

<sup>14</sup> Van de Velde, Henry. *A Chapter on the Design and Construction of Modern Furniture*. En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p. 51

<sup>15</sup> Jürgen Sembach, Klaus. *Henry van de Velde*. p. 204



En 1914, para el congreso del Deutsche Werkbund en Colonia, es comisionado para proyectar el teatro donde se presentarían las diferentes ponencias y actividades culturales del congreso. La obra fue conocida como el Teatro del Werkbund<sup>16</sup> y fue tal vez la última obra importante de van de Velde. El edificio, de gran solidez visual, es un buen ejemplo de la arquitectura art nouveau, pero por otro lado muestra también que en 1914, el mundo ya reclamaba otras formas, otras ideas, para seguir en la búsqueda de soluciones a los mismos ideales. El art nouveau había cumplido su misión: abrir la mente y la vista a nuevas opciones, llevar la ornamentación a niveles nunca antes soñados, explorar la integración de nuevas tecnologías de producción

Si bien van de Velde en 1914 rechazó la idea de tipificación propuesta por Muthesius, años más tarde, en 1929, se promulgó en favor de un “estilo universal” carente de ornamento:

*Actualmente observamos que se prescindiría voluntariamente del ornamento no sólo en la arquitectura, sino también en la decoración de interiores de las casas ... Esta prescindencia señala el despertar de una sensibilidad que descubrirá un ornamento intrínseco*

---

<sup>16</sup> Para situar esta obra, recordemos que fue realizada cinco años después del proyecto para la fábrica de turbinas de la A.E.G. por Peter Behrens y tres años después de la fábrica Fagus por Walter Gropius.

*(soberano) en un edificio, en un objeto, en una flor o en el cuerpo humano, el cual se manifiesta tan solo en proporciones y volúmenes.<sup>17</sup>*



---

<sup>17</sup> Heskett, John. *German Design 1870-1918*. p. 139



Al aceptar la carencia de ornamento en la arquitectura, van de Velde llegaba de lleno a los conceptos del Movimiento Moderno. Sin embargo esta aceptación era más bien teórica, pues sus proyectos continuaban haciendo eco del estilo ornamental del art nouveau. Al final de su vida ocupó diversos puestos oficiales

en Bélgica, donde continuó promoviendo y difundiendo la importancia social del diseño, pero sus aportes proyectuales, a partir de 1918 fueron mínimos. Muere en Suiza en 1957.

### **PETER BEHRENS. RAZÓN Y DISEÑO**



El largo camino recorrido por la ideas en el campo del diseño, encontró en Peter Behrens a un catalizador importante, por lo que es necesario detenernos con cierto detalle a observar sus logros. En su obra podemos observar un alejamiento de las formas del Art Nouveau o Jugendstil y el inicio de las formas racionales que la industria requiere, siempre buscando un balance con el factor estético.

Es por estos motivos que resulta interesante observar con cierto detalle la obra de este diseñador, de quien Walter Gropius dijo: *“Frente a cada problemas de diseño, Behrens asumía una actitud nueva y carente de prejuicios ... A el debo sobre todo el hábito de pensar”*<sup>18</sup>.

Los trabajos que Peter Behrens llevó a cabo para la *Allgemeine Elektrizitats Gesellschaft* (AEG) en Alemania, generaron un modelo de trabajo que ahora conocemos como identidad corporativa, pues abarcó

desde la tipografía empleada en anuncios, pasando por el desarrollo de un gran

---

<sup>18</sup> Heskett, John. *German Design 1870-1918*. p. 138

número de aparatos electrodomésticos, mobiliario y accesorios hasta el diseño de los edificios para las fábricas. Su trabajo es muestra del desarrollo industrial e intelectual alcanzado en Europa, dentro del ámbito del diseño, más de medio siglo después de la Gran Exposición de Londres en el Crystal Palace.

Behrens nace en 1869 en Hamburgo; estudia pintura y arquitectura en la Escuela de Arte de Karlsruhe de 1886 a 1889 y posteriormente -por dos años más- en la de Dusseldorf. Al término de sus estudios realizó viajes por Italia y los Países Bajos, donde estableció contacto con diversos artistas de la corriente del Art Nouveau o Jugendstil (como se llamó a este estilo en Alemania y los Países Bajos). A su regreso a Alemania se estableció en Munich, donde participó activamente en la fundación de la *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk*, en 1897. Este grupo formado por jóvenes artistas, buscaba revitalizar las artes oponiéndose al estilo academicista de las escuelas de arte, poniendo gran énfasis en la importancia del trabajo artesanal, al que veían como el medio idóneo para restaurar la dignidad del obrero.

Para este grupo, el diseño gráfico era un medio particularmente apropiado a la difusión de sus ideas. En este período de su vida, Behrens establece cercana amistad con Otto Eckman, con quien colaboraría en muchos trabajos a lo largo de su vida. Los dos realizan ilustraciones y el diseño editorial de diversas revistas literarias y artísticas (destacan sus trabajos para las revistas *Pan* 1895; *Jugend*, 1896; *Die Insel*, 1899; *Der Bunte Vogel*, 1899 y 1901). Los miembros de la *Vereinigte Werkstätten* logran, gracias a la calidad de su trabajo y lo avanzado de su propuesta social, un espacio en la Exhibición Internacional de Arte de Munich (1897).



El modelo de trabajo que seguían estaba inspirado en un principio por los ideales humanistas y socialistas del movimiento Arts and Crafts, si bien diferían en el concepto formal, pues estos jóvenes rechazaban el estilo neogótico, sin embargo tomaron algunos modelos, como el vivir en comunidades, buscar la integración de la teoría con la práctica, enfatizar el trabajo en equipo y ciertos valores sociales que surgían de la ideología socialista, tales como la búsqueda de una mayor igualdad y dignidad de la persona a través del trabajo. En el aspecto proyectual, se alejaban del Arts and Crafts, pues en lugar de tratar de revivir estilos históricos, proponían las formas de la naturaleza (particularmente hojas y flores) como su fuente de inspiración principal.

Behrens y Eckman deciden presentar en la exhibición de 1897 diseños de mobiliario y de objetos para el uso cotidiano de los obreros, en los que estampan una especial cualidad estética. Proponían la creación de diseños que sirvieran a los artesanos, pues no pretendían hacer la manufactura completa, como se propuso en el Arts and Crafts. Los trabajos de Behrens llamaron la atención del Gran Duque Ernst Ludwig II von Hessen, quien estaba formando bajo su patronazgo una comunidad artística que se involucrara en la creación de objetos dentro del ámbito de las artes decorativas y aplicadas. El Gran Duque buscaba por este medio reforzar el concepto de identidad del pueblo alemán. Así, en 1899



se fundó la comunidad de Darmstadt, (también conocida como la comunidad de Matildenhohë) en la que se buscaba que la actividad artesanal se revitalizara por medio de cualidades individuales, en las que la inteligencia, gusto e ideas creativas, generaran formas que las máquinas no pudieran reproducir. Entre los artistas que formaron la comunidad, estaban Behrens, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, Bruno Paul, Joseph-María Olbrich,

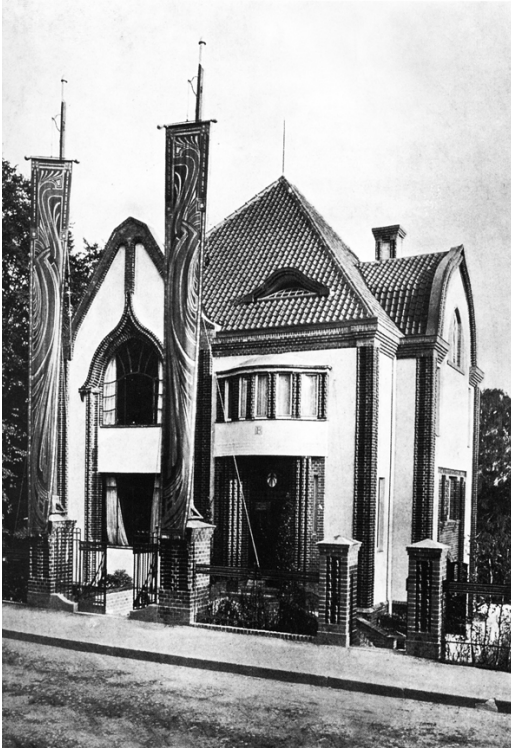
August Endell y Otto Eckman. Un elemento que destacaba entre los objetivos de esta comunidad era el considerar que el avance en las artes aplicadas era *“sinónimo con la elevación del poder propagandístico de la nación”*<sup>19</sup>. Este fuerte sentimiento de nacionalismo fue uno de los elementos que alimentaron el surgimiento del diseño en Alemania. El Gran Duque intuyó la importancia de los objetos de uso cotidiano en tanto que símbolos de una cultura nacional.

El proyecto de las viviendas para este grupo de artistas lo llevó a cabo Olbrich, dentro de la corriente del Jugendstijl, siendo la única excepción en el conjunto arquitectónico la vivienda de Peter Behrens, pues el mismo se encargó de diseñarla hasta el último detalle de la tapicería de los muebles, cortinas, cuchillería, mobiliario, etc. Esta casa fue el primer proyecto arquitectónico de Behrens y su primer intento por unificar todos los objetos cotidianos alrededor de una idea central.

---

<sup>19</sup> Muthesius, Hermann. *Aims of the Werkbund*. En Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. p. 82





Comentando el diseño de su casa en Darmstadt, Behrens considera que en ella se da la combinación de dos factores: “... *el de la utilidad y el de la belleza abstracta ...*” Si bien, dice Behrens, que es esta última la que dirige el proceso:

*... este desarrollo de la percepción artística, combinada con el progreso realizado en nuestras técnicas es, al mismo tiempo, la garantía de la fertilidad del estilo moderno y su justificación.<sup>20</sup>*

Al igual que muchos de sus contemporáneos, sostenía que la ideología socialista era la solución a muchos de los problemas de su época. Con respecto a su

posición en cuanto a los procesos industriales, poco a poco se alejó del ideal artesanal, en busca de la producción industrial, considerando -como menciona Julian Marchlewski- que:

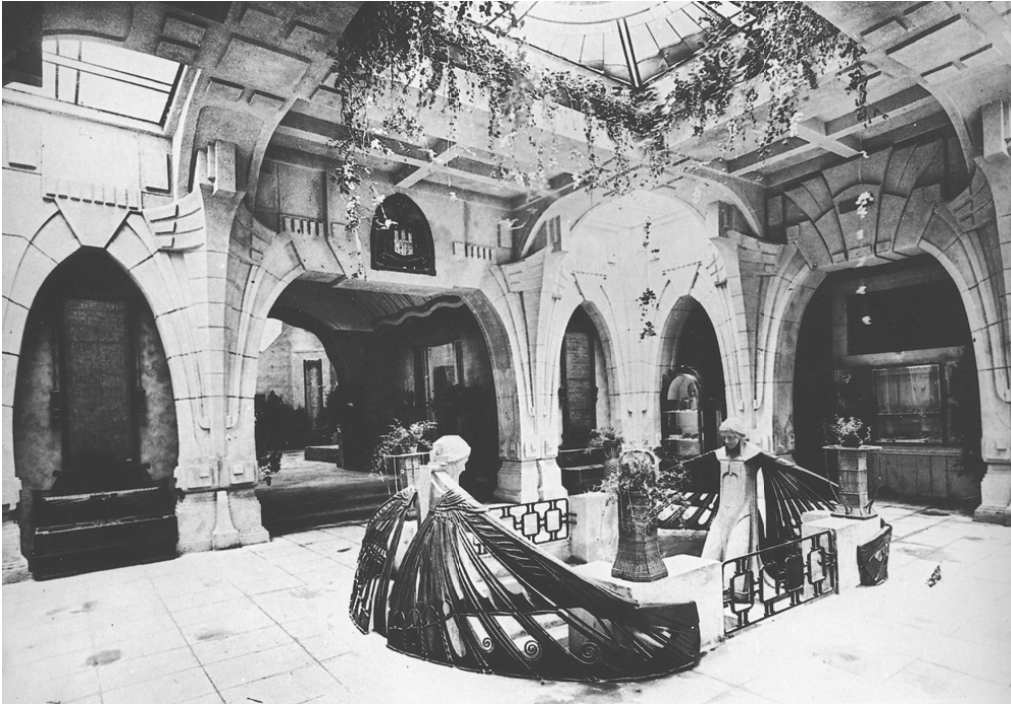
*la máquina no es culpable de la desolación, baja calidad e inútil fealdad de los productos, sino que el culpable es el capitalismo, por el modo como utiliza las máquinas.<sup>21</sup>*

En 1902, Behrens realiza su último diseño Jugendstil para el pabellón de Alemania en la Feria Internacional de Turín, en el que colaboró junto con los artesanos más destacados de Hamburgo.

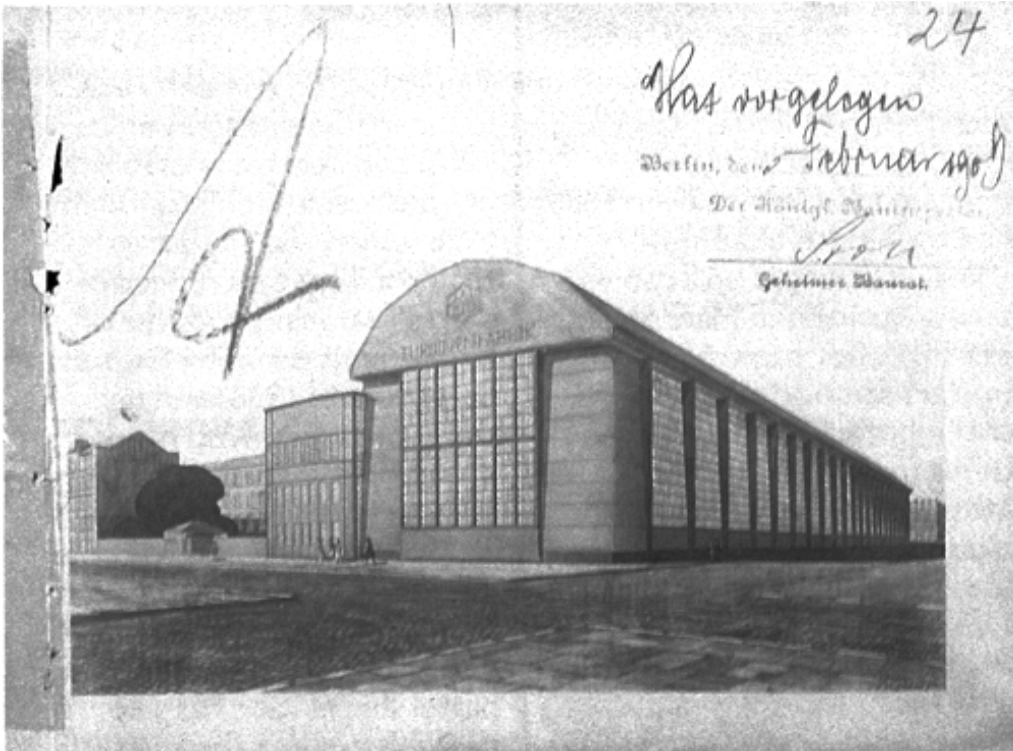
---

<sup>20</sup> Heskett, John. *German Design 1870-1918*. p. 140

<sup>21</sup> Heskett, John. *German Design 1870-1918*. p. 154

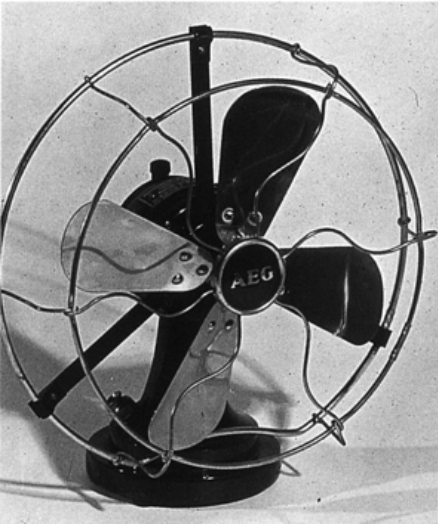


En 1907, Behrens es nombrado Director Artístico de la A.E.G. y dedicó la mayor parte de su esfuerzo a resolver el encargo que se le hacía: transformar la imagen de la compañía, responsabilizándose del diseño de sus edificios, productos y material gráfico. Para resolver esta tarea, abandonó por completo el Jugendstil, profundizando en la búsqueda de la armonía de las líneas geométricas, la disminución de la decoración y sobre todo el concepto de estandarización industrial, al mismo tiempo que recibía la influencia del surgimiento de las ideas funcionalistas de Henry Ford y Louis Sullivan. Behrens logra en su obra la síntesis de las tradiciones europea y americana.



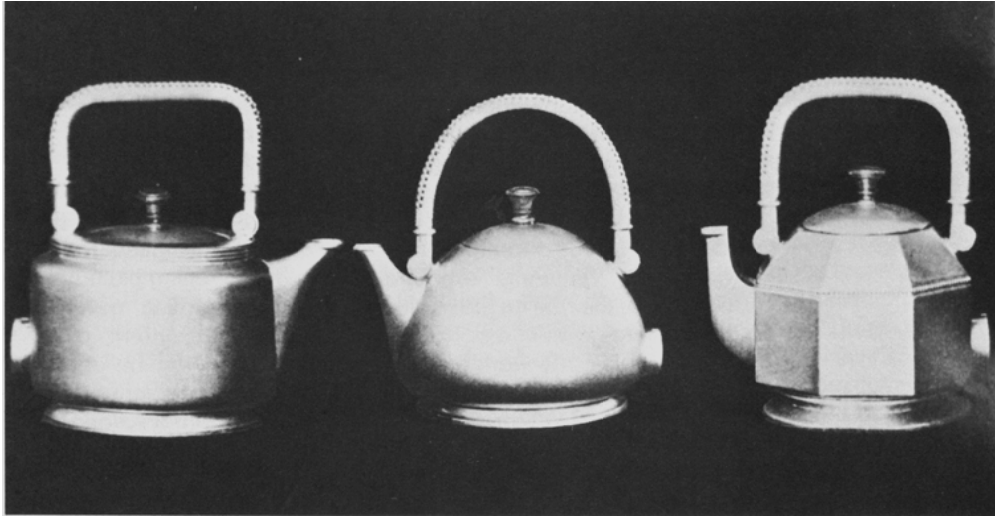
Entre los primeros trabajos que lleva a cabo está el proyecto para la fábrica de turbinas en Berlín, en la que se declara abiertamente por un manejo formal geométrico (sin duda con un cierto acercamiento al lenguaje neoclásico), enfatizando el contraste entre las macizas columnas centrales y el uso del vidrio y acero en los costados. Colabora en este proyecto Walter Gropius, en ese momento jefe del taller de proyectos en el estudio de Behrens (en 1910, Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier trabajaron en el estudio de Behrens).

Peter Behrens realizó 25 proyectos arquitectónicos para la AEG, que incluyen tanto el diseño de fábricas y talleres, como el de edificios de habitaciones para obreros y las oficinas de la compañía. En casi todos estos edificios, se preocupó por todos los detalles, así por ejemplo, en la vivienda para obreros y los comedores de las fábricas, diseñaba incluso la cuchillería y las vajillas.



La característica particular de los diseños de Behrens es una especial mezcla de racionalismo y sentido estético en cuanto al manejo y terminado en los materiales. Así diseñó lámparas, relojes, voltímetros, cafeteras, mobiliario, luminarias, secadores de pelo, procesadores de alimentos, ventiladores, tostadores de pan, humidificadores, motores, etc. En total más de 120 productos distintos.

‘La obra de Behrens se destacaba por un riguroso manejo de las proporciones y por enfrentarse a cada problema con una visión sistemática. Uno de los mejores ejemplos del esfuerzo racional de sus diseños, lo encontramos en los hervidores de agua diseñados en 1909: el proyecto parte de tres formas básicas: una octagonal, otra cilíndrica y la tercera conoide, que se producían en latón, al que se le podía dejar su acabado natural, niquelarlo o cobrizarlo. A su vez estos tres acabados podían recibir tres tratamientos superficiales cada uno de ellos: liso, martillado y ondulado, además se producía cada uno de ellos en tres capacidades distintas: 0.75 lts., 1.25 lts., y 1.75 lts. Para estos hervidores se diseñaron tres manijas, tres tapas y tres botones para las tapas. Se diseñó un solo elemento calentador y clavija eléctrica, que era común a todos los modelos. este concepto de diseño podía generar 81 modelos distintos de hervidores, todo gracias a la estandarización de piezas. De hecho la capacidad de fabricación y la demanda de mercado, redujeron la producción real a tan solo 31 modelos.



Otro ejemplo es la unidad motora doméstica de función múltiple, que se podía acoplar a diversos accesorios en la cocina y así realizar once trabajos distintos. Con este concepto, Behrens se adelantó en mucho a su tiempo.



Por supuesto, tal labor no la podía llevar a cabo un solo hombre. Michael von Dolivo-Dobrowolsky, fue el ingeniero de producción que, siempre receptivo a las innovaciones de Behrens, lograba manejar estos conceptos con un alto grado de

calidad, dentro de una clara visión de la estandarización de componentes y la necesaria adecuación de tolerancias que este enfoque implica. Ambos trabajaban bajo la supervisión de Paul Jordan, ingeniero y Director Técnico de la AEG, quien creía que el ingeniero por sí solo no podía diseñar objetos para diseñar la necesidad de cultura e identidad que en ese momento Alemania demandaba, por lo que era necesaria la mano del artista. Este punto de vista lo llevó a defender apasionadamente las ideas de Behrens y a estimularlo en la exploración de nuevos diseños. Lógicamente la totalidad del equipo contaba con el apoyo del presidente Emil Rathenau y posteriormente de su hijo Walter (este último es una figura importante en el desarrollo del diseño, pues en 1921 fue nombrado Ministro de Weimar y desde esa posición apoyó la fundación de la Bauhaus). En una ocasión Behrens escribió a Rathenau una carta en la que comentaba:

*No piense que incluso un ingeniero cuando compra un motor, lo desarma para poder analizarlo. Aún él compra a partir de una apariencia externa. Un motor debe verse como un regalo de cumpleaños.<sup>22</sup>*

En el campo del diseño gráfico se ocupó del logotipo de la AEG y de todo su material publicitario. Diseñó cuatro familias tipográficas: Behrensschrift, Behrens Antiqua, Behrens Cursiv y Behrens Medieval, que fueron utilizadas tanto en impresos, como en productos tales como la carátula de relojes. El diseño tipográfico era de gran importancia para Behrens, quien sobre este campo del diseño opinaba que:

*Uno de los medios más expresivos de cualquier período es la escritura. Además de la arquitectura, es el reflejo más característico de una época y el testimonio más fiel del nivel de desarrollo de un pueblo.<sup>23</sup>*

---

<sup>22</sup> Bayley, Stephen. *The Conran Directory of Design*. p. 91

<sup>23</sup> Heinz, F. y Burkhardt, F. *Producto, forma, historia. 150 años de diseño alemán*. Catálogo de la exposición en el museo de arte moderno. Ciudad de México. 1990. p. 40



Siempre que le era posible, Behrens destacaba la importancia del factor estético en sus diseños. En diversas conferencias lo comentaba y es gracias a los textos de estas conferencias y de su libro *Kunst und Technik* (Arte y Técnica), publicado en 1910, que podemos conocer las ideas e ideales que guiaban a sus proyectos. Para Behrens, el aspecto estético era fundamental:

*Nos hemos llegado a acostumbrar a algunas formas modernas de construcción, pero no creo que las soluciones matemáticas sean visualmente satisfactorias. De ser así, sería un tipo de arte puramente intelectual, lo que es una contradicción.*<sup>24</sup>

Esta preocupación por el arte le lleva a considerar que éste debería ser el hilo conductor del diseño. Aún al defender la necesidad de realizar una síntesis entre arte y tecnología otorga al primero una mayor jerarquía:

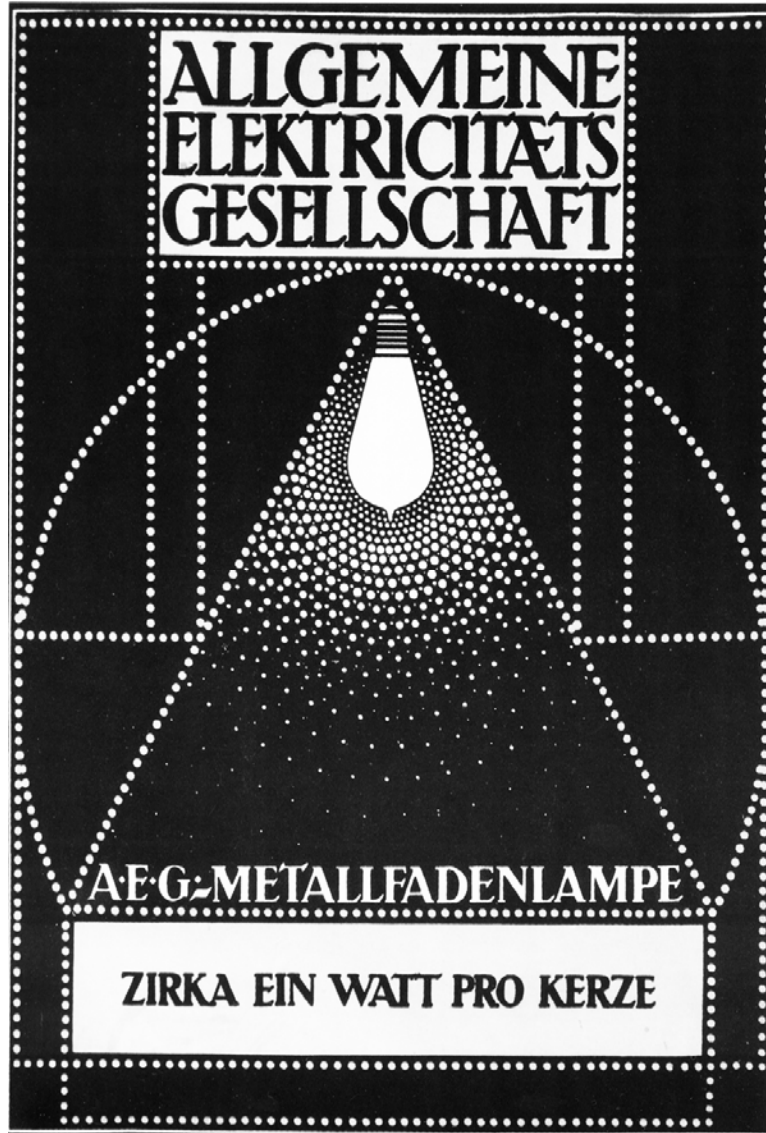
*Las leyes de la tecnología no determinan la forma, siempre hay la posibilidad de elegir y en esto encontramos la posibilidad de lo bello. La belleza y el valor estético pueden ser concretados a través de los medios de la tecnología, pero sólo si esta es un instrumento de la creatividad artística ... La técnica a la larga*

*no puede considerarse como una finalidad en sí misma, sino que adquiere valor y sentido cuando se le reconoce como el medio más adecuado de una cultura ... Una cultura madura solo habla el lenguaje del arte.*<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Bayley, Stephen. *The Conran Directory of Design*. p. 91

<sup>25</sup> Maldonado Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. p. 45





Para Behrens, el énfasis debería estar en las proporciones y la composición, más que en el uso de la ornamentación. Cuando ésta era necesaria, debía ser 'impersonal', lo que logra acertadamente con el uso de elementos geométricos. En la práctica, se establecía una clara división entre los productos de uso industrial, que eran sobrios y sin decoración y los artículos de uso doméstico que eran ornamentados por el acabado y el uso de formas sencillas. Este uso de la ornamentación, además de apoyarse en una visión mercadológica, tenía un trasfondo más amplio:

*A través de la producción masiva de objetos que correspondan a un orden estético refinado, es posible llevar el buen gusto a los sectores más amplios de la población.<sup>26</sup>*

Este concepto de Behrens, si bien es un tanto autocrático, es un elemento constante en su pensamiento. Mejorar el gusto de la población, lo veía como algo necesario para facilitar el paso del trabajo creativo hacia los valores materiales y obtener así beneficios económicos. Había por lo tanto, una línea que en su concepto unía al desarrollo económico con la elevación de los niveles estéticos de los productos y el gusto de la población en general.

La obra arquitectónica de Behrens fue igualmente importante. El gran valor de su obra radica precisamente en la utilización de la razón como eje fundamental del proyecto, por otro lado logró reunir una amplia actividad tanto en diseño de productos como en el arquitectónico, lo que le valió ser el portavoz del Deutsche Werkbund.

*Behrens pertenece a la generación de los padres como Perret, como Wright, como Loos. Pero de él podemos decir que fue padre de muchos hijos. Y no sólo por el hecho de que todos pasaran por su estudio, desde Le Corbusier, hasta Mies y Gropius... en el fondo, en Behrens ya estaba todo: razón e historia, clásico y romántico, expresionismo y objetividad.<sup>27</sup>*

Behrens dedicó los últimos años de su vida a la docencia en Suiza y a asesorar nuevos desarrollos urbanísticos en diversos países. Si bien para muchos su obra arquitectónica se ubica en el estilo neoclásico, el enfoque racionalista con el que se enfrentó a todos los problemas de diseño, así como su versatilidad, que le permitió destacar en diversas áreas del diseño, lo convirtieron en un ejemplo y punto de referencia ineludible.

## **HERMANN MUTHESIUS Y EL DEUTSCHE WERKBUND**

Considerado como el fundador del Deutsche Werkbund, nació en Turingia , hijo de un Maestro constructor, desde joven se relacionó con los problemas de la construcción y aprendió el oficio de su padre, lo que lo motivó a estudiar

---

<sup>26</sup> Heskett, John. *German Design 1870-1918*. p. 140.

<sup>27</sup> Borsi, F. y König, G. *Arquitectura expresionista*. p. 146.

arquitectura en la *Technische Hochschule* de Berlín, donde se destacó sobre todo por sus capacidad para entender y organizar los procesos de diseño y de la construcción. Esta capacidad llamó la atención de una empresa privada, que le envió en 1890, cuando aún era estudiante, a Japón para observar los procesos de diseño y construcción de viviendas en madera, así como a promover la venta de algunos elementos que se producían en Alemania.

En 1883 decide regresar a su tierra natal y rápidamente ocupa un puesto de trabajo en el Ministerio de Obras Públicas de Prusia, donde realizó proyectos de vivienda para obreros hasta 1896, cuando obtiene el nombramiento de Agregado Cultural de la embajada alemana en Inglaterra. El trabajo específico que se le encomendó, fue el de observar los cambios que en el terreno de la arquitectura y diseño se daban en esos momentos. Este trabajo respondía a una petición directa del Káiser, quien deseaba conocer el modo en que el diseño estaba siendo utilizado para promover tanto un estilo nacional, como la exportación de las manufacturas inglesas. Muthesius permaneció en Inglaterra hasta 1903.

Durante los seis años que vivió en Inglaterra, Muthesius envió a Alemania reportes sobre la polémica que se daba en torno al diseño, junto con recomendaciones sobre la posible aplicación de diversos aspectos y los problemas de adaptar una experiencia a otro país. Estos reportes eran detallados y se centraban en aspectos que iban desde la educación, hasta los problemas económicos y políticos de los gremios. Estableció un contacto estrecho con Gottfried Semper<sup>28</sup>, entonces miembro del Círculo de Cole, quien lo introdujo a este grupo, logrando así conocer a fondo la estructura del sistema de escuelas de diseño establecidas por Cole y eventualmente a otras personalidades del

---

<sup>28</sup> Semper fue sin duda uno de los miembros más destacados del Círculo de Cole, publicó extensamente en el *Journal of Design* y fue uno de los defensores de los procesos racionales en el diseño, llegando a proponer un método basado en criterios matemáticos. Semper regresó tiempo después a Alemania y se dedicó a la docencia.

Movimiento Arts And Crafts como Robert Ashbee<sup>29</sup>, William Lethaby y especialmente a Walter Crane, quien substituyó a Cole en la dirección de la Escuela de Diseño de Londres. A su regreso a Alemania, Muthesius reunió sus reportes y los publicó en tres volúmenes bajo el título de *Das Englische Haus* (Berlín, 1904). Este libro tuvo una gran influencia tanto en el medio académico como en el gubernamental y algunas de las reflexiones y propuestas de Muthesius fueron instrumentadas.

La publicación de este libro, le permitió ocupar un puesto en el Ministerio de Comercio<sup>30</sup>, además de dedicarse a la práctica proyectual diseñando casas en “estilo inglés” para la burguesía berlinesa. El nuevo puesto dentro de la estructura gubernamental es por demás interesante, pues fue evidente que el gobierno consideró que la experiencia de Muthesius sería de gran utilidad en introducir al diseño como un elemento promotor de las exportaciones. Por otro lado y bajo esta visión, Muthesius tuvo gran influencia en las escuelas de arquitectura y de Artes y Oficios, donde los estudios que en ellas se realizaban fueron reorientados de modo que ya no sólo se pretendía formar “artistas”, sino que se puso un gran énfasis en las cuestiones relativas a la generación de un “estilo nacional” y a la comercialización de los productos<sup>31</sup>. Desde esta posición, cada vez más influyente, Muthesius logró que un cierto número de jóvenes arquitectos que compartían sus ideas, fueran nombrados directores de diversas escuelas: Peter Behrens en la Academia de Arte de Düsseldorf, Hans Poelzig en la Academia de Breslau y Bruno Paul en la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín.

---

<sup>29</sup> Ashbee fue uno de los discípulos de William Morris. Destacó tanto por su obra de diseño, como por su actividad docente. Por otro lado era uno de los miembros del Movimiento Arts and Crafts que proponía un acercamiento a los procesos industriales de manufactura.

<sup>30</sup> Es interesante resaltar como desde los inicios del siglo XX, en Alemania se estableció una liga entre diseño y comercio. Los ministros de Comercio e Industria, apoyaban y buscaban el desarrollo de lo que entonces se llamaban “artes aplicadas”, reconociendo su potencial para conquistar nuevos mercados.

<sup>31</sup> Si bien la influencia de Muthesius en la esfera de la educación era tangencial, usaba su influencia para buscar nombramientos de personas que el consideraba serían positivas en el desarrollo de una política nacional, claramente siguiendo un esquema similar al de Henry Cole en Inglaterra.

En 1907, Muthesius es nombrado para ocupar la cátedra principal de Artes Aplicadas en la Universidad Comercial de Berlín (*Handelshochschule*). Este nombramiento entusiasmó mucho a Muthesius, pues pensaba aprovecharlo para cimentar su influencia en la esfera educativa, al mismo tiempo que ganaría más presencia en el medio comercial. Para la conferencia inaugural de la cátedra preparó un documento en el que defendía algunos aspectos centrales que es necesario resaltar:

Es interesante observar en esta conferencia, que Muthesius, al hacer un recuento del desarrollo industrial, se basa en los principios de Vitruvio:

*La esencia de las manufacturas contemporáneas, parece estar, en principio, en un manejo claro del propósito particular de cada producto y entonces, como consecuencia lógica, desarrollar una forma apropiada [...] Las formas deben emerger de acuerdo a su función y de acuerdo al carácter del material empleado [...] El sentimiento es un factor importante en las manufacturas modernas y posiblemente entra en este proceso en un grado mayor de lo que sucedía en el pasado.<sup>32</sup>*

Como es fácil observar, Muthesius se refiere a los tres principios (*utilitas, firmitas, venustas*) vitruvianos, pero en su presentación introduce un cuarto elemento, con lo que se iniciará la nueva concepción de la generación de las formas en el Movimiento Moderno: la Economía.

*...Pero en un campo que es tanto comercial como artístico, cualquier éxito duradero depende necesariamente de si el movimiento encuentra las salidas económicas apropiadas.<sup>33</sup>*

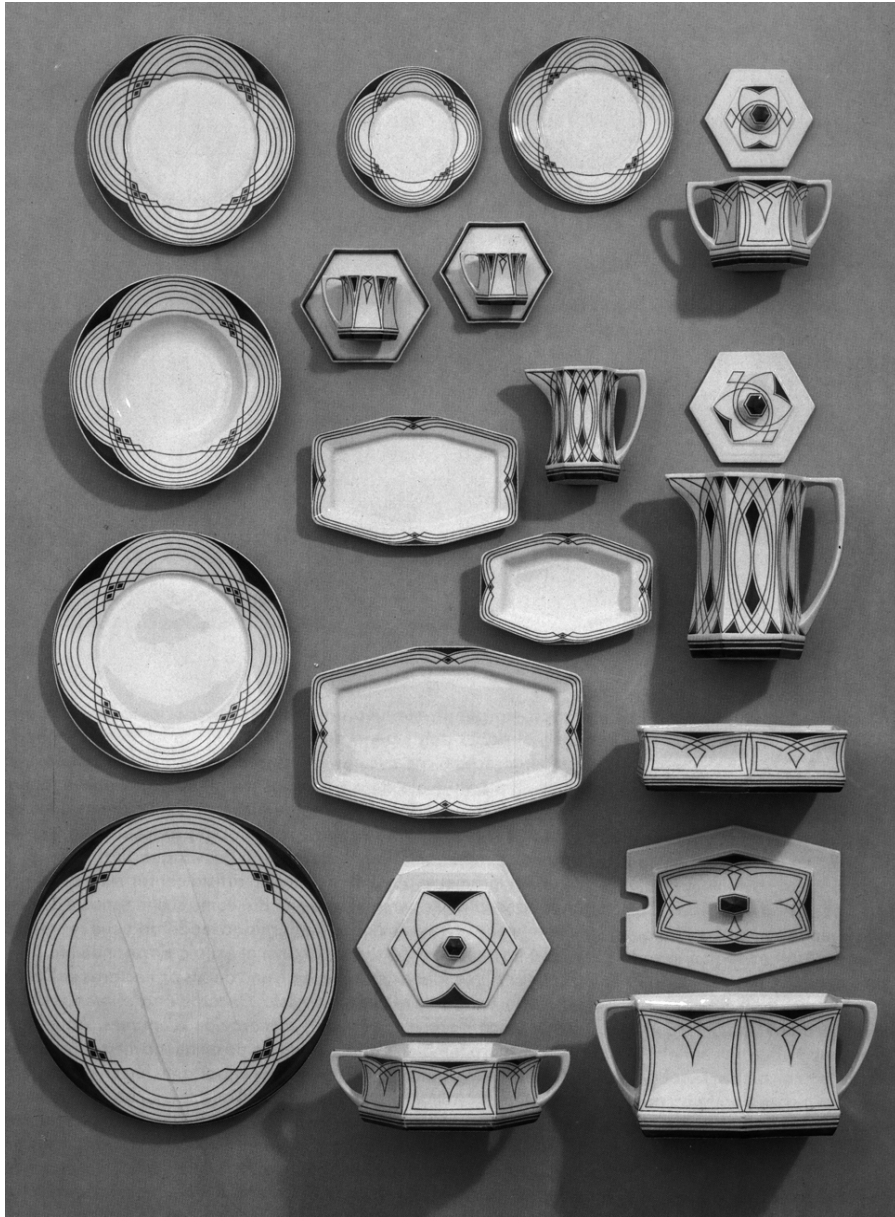
Estas consideraciones llevan a Muthesius a establecer la necesidad de que las discusiones que conciernen al desarrollo de un estilo o de las preocupaciones técnicas de los artistas o diseñadores, deben incluir a los productores, pero demanda de estos un cambio radical de actitud ante la producción:

---

<sup>32</sup> Muthesius, Hermann. *The Meaning of the Arts and Crafts*. Conferencia dictada en 1907, publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p.p. 38-40.

<sup>33</sup> Muthesius, Hermann. *The Meaning of the Arts and Crafts*. Conferencia dictada en 1907, publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p. 40.

*Hasta ahora, el productor de manufacturas se ha opuesto resueltamente a la aplicación de ética y moral en su negocio [...] Una profunda revisión de las actitudes debe iniciarse y tiene que iniciarse con el productor. Todo lo que tiene que hacer es transferir los principios de honestidad que observa en su vida privada hacia su negocio...*<sup>34</sup>



<sup>34</sup> Muthesius, Hermann. *The Meaning of the Arts and Crafts*. Conferencia dictada en 1907, publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p. 40.

Por otro lado, Muthesius otorga al diseño de los objetos y la arquitectura un alto nivel de importancia dentro del desarrollo social y cultural de un pueblo. En cierta medida recogía las propuestas que desde A.W.N. Pugin, J. Ruskin y W. Morris defendían al diseño como uno de los elementos centrales en la conformación de una cultura nacional, no sólo en el orden estético, sino sobre todo, en el social y ético:

*... reconocemos que los hombres son moldeados por los objetos que le rodean...*<sup>35</sup>

A partir de estas consideraciones, Muthesius enfatizaba algunos aspectos que deberían guiar el trabajo de diseño: estimular un mayor respeto por el carácter innato de los materiales; enfatizar los criterios funcionales y constructivos en los productos, así como eliminar el sentimentalismo nostálgico, la artificialidad y la ornamentación excesiva.

A continuación hacía un llamado a los fabricantes alemanes, para que en vez de buscar ansiosamente el mejor modo de adaptar sus diseños a los gustos y predilecciones de las tendencias extranjeras, se apoyaran en desarrollos endógenos<sup>36</sup>. La recompensa que prometía a los fabricantes era muy atractiva: más poder, mayores ganancias y libertad de la “tiranía estilística” de los franceses. Finalmente, reconocía que los obstáculos a vencer eran muchos y muy poderosos: el gusto del público consumidor, enraizado en expresiones de moda; el esnobismo social que buscaba símbolos de riqueza y poder, en vez de objetos funcionales; la fácil disponibilidad de objetos de “lujo barato” producidos por máquinas. Todo esto impedía el retorno a los ideales de simplicidad, pureza y calidad que habían identificado a la producción alemana tradicional.<sup>37</sup>

Muthesius terminó su presentación haciendo un llamado a la integración de equipos de trabajo, pues consideraba que el “estilo del futuro” no sería concebido

---

<sup>35</sup> Campbell, Joan. *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. p. 14.

<sup>36</sup> Usaba como ejemplo el éxito del pabellón alemán en la feria internacional de St. Louis de 1904, en la que participaron varios de los diseñadores de Darmstadt.

<sup>37</sup> El discurso de Muthesius fue ampliamente comentado por Julius Posener: *Hermann Muthesius. Die Baugilde*. p.p. 1639-1643.

por genios aislados deseosos de concebir nuevas formas, sino que sería desarrollado con el esfuerzo de muchos individuos, animados por el espíritu de introducir en el diseño y la producción de bienes de consumo, los nuevos recursos artísticos, técnicos y económicos.



La intervención de Muthesius es sin duda muy importante por varios motivos. Observamos en ella que por primera vez se da al diseño de productos una posición destacada en términos económicos y políticos, al considerarla como esencial para lograr una competitividad nacional.

En el aspecto cultural, el diseño del objeto cotidiano es colocado a la par que la arquitectura que antes era la punta de lanza de los estilos y culturas “nacionales”. Más aun, el hecho de que estos objetos buscan ser exportados a otros países, los convierte en vehículos promotores de un cierto status o poder político, pues promoverían (en esta visión) los valores propios de la nación alemana. Por otro lado, cuestionaba en cierta medida la tradición artesanal en que se basaba la gran industria.

Al proponer un cambio en los enfoques tradicionales de la producción -aun enraizados en tradiciones artísticas en las que la habilidad manual y la complejidad ornamental de las formas eran la base de la producción- el mensaje de Muthesius fue duramente criticado. Grupos de industriales, artesanos y arquitectos sintieron que sus intereses eran fuertemente atacados, por lo que pidieron la destitución de Muthesius.

La solicitud de revocar inmediatamente el nombramiento de Muthesius fue presentada por la Asociación de Comercio para Impulsar los Intereses Económicos de la Industrias Artísticas (*Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes*), al Káiser quien sugirió a los dirigentes de la



asociación que su petición fuera discutida en una reunión de todos los miembros. En junio de 1907 se convocó en la ciudad de Düsseldorf a un congreso con el propósito de recabar firmas que apoyaran la posición de los dirigentes de la asociación. El debate durante el congreso fue muy intenso pues fue evidente que había un gran número de personas que estaban de acuerdo con la posición de Muthesius. Con el apoyo de estas personas, se decidió formar una nueva asociación: el Deutsche Werkbund.

En la ciudad de Munich, los días 5 y 6 de octubre de 1907, tuvo lugar la reunión para formalizar el nacimiento del Werkbund. Muthesius consideró que su presencia podía desanimar a algunas personas, por lo que la convocatoria a esta reunión fue hecha por doce industriales y doce artistas<sup>38</sup>. El objetivo mencionado en la convocatoria era el de reforzar las ligas entre artistas y empresarios.

A esa reunión asistieron aproximadamente cien personas y el moderador fue J. Scharvogel, presidente de una empresa productora de objetos de cerámica. Inmediatamente se nombró presidente de la asociación a Theodor Fischer, en ese momento profesor de arquitectura. La estrategia original contemplaba que Muthesius y Fritz Schumacher (profesor de arquitectura en la *Technische Hochschule* de Dresden) presentaran los objetivos del Werkbund, sin embargo ante la decisión de Muthesius de permanecer alejado de la reunión de Munich, correspondió a Schumacher presentar el objetivo principal de la asociación: reformar la producción alemana por medio de un genuino acercamiento entre artistas y productores.

Para alcanzar este objetivo, Schumacher propuso que la asociación se abocara a elevar los niveles de diseño y calidad en los bienes de consumo manufacturados en Alemania, sin embargo fue muy enfático al mencionar que el Werkbund no buscaba solamente satisfacer la sensibilidad estética de los consumidores, como

---

<sup>38</sup> Entre los fundadores del Werkbund destacan: Friederich Naumann, Henry van de Velde, Theodor Fischer, Peter Bruckman, Hans Poelzig, Richard Riemerschmid, Ernst Jäckh, Karl Schmidt-Hellerau, Eugen Diederichs, Emil Rathenau, y por supuesto, Hermann Muthesius.

tampoco tenía el único propósito de incrementar las ganancias económicas de las empresas participantes, por lo que hizo un llamado a los sentimientos patrióticos del auditorio, buscando un apoyo en la búsqueda del ideal de la calidad. Argumentó que el trabajo de calidad impulsaría el espíritu de paz y bienestar al interior del país y por otro lado, reforzaría la posición competitiva de Alemania en los mercados en expansión, tanto en Europa como en América.

Schumacher, como portavoz de los convocantes a la reunión, propuso esencialmente restaurar la moral y la identidad cultural de Alemania<sup>39</sup>.

A partir de la conformación legal del Deutsche Werkbund, Muthesius asumió la vicepresidencia del mismo y dedicó sus esfuerzos y múltiples relaciones en los medios políticos a difundir los objetivos de la asociación. Para esto buscó el apoyo de Friederich Naumann<sup>40</sup>, quien desarrolló la estructura organizativa del Werkbund y redactó la mayor parte de la constitución, donde se ampliaron y puntualizaron objetivos y estrategias, logrando así, en la convención de 1908, la unidad nacional de la asociación.

Destaca en esa constitución la claridad con la que se presenta la importancia social del diseño (si bien las ideas de Naumann son utópicas): al difundir el principio de calidad, se mejoraría el status y la autoestima de los trabajadores, lo que consecuentemente les daría mayores y mejores satisfacciones, con lo que se lograría revertir el proceso de proletarización normalmente asociado al avance del capitalismo. Estos ideales eran apoyados por industriales (que fueron miembros del Werkbund) como Karl Schmidt-Hellerau (productor de mobiliario), Peter Bruckmann (productor de cuchillería y enseres domésticos) y Eugene Diederichs

---

<sup>39</sup> Es fácil observar como estos propósitos se han repetido desde el planteamiento inicial de A.W.N. Pugin en la Inglaterra del siglo XIX y que eventualmente sirvieron de base al surgimiento del movimiento Arts and Crafts. En este sentido, el Deutsche Werkbund asume como propios los principios del diseño que lo unen a la moral, la identidad cultural y por tanto a una idea de servicio ético a la nación.

<sup>40</sup> Naumann fue un Pastor protestante que ganó amplia reputación por sus posiciones políticas de corte social-cristiano. Por otro lado era un admirador del arte, llegando a escribir algunas críticas y artículos sobre este tema. En el año de la fundación del Werkbund ganó un escaño en el Reichstag alemán.

(tipógrafo e impresor), quienes aseguraban poner en acción estos principios en sus empresas y por lo tanto eran muestra de que la utopía planteada era realizable. Estos productores (y su relación con Naumann), también lograron que el Werkbund adoptara como propia la decisión de buscar la restauración de la dignidad del obrero dentro del ambiente de la producción mecánica, con lo que se marca un distanciamiento con los valores del Arts and Crafts inglés, que aún proponía un rechazo a las técnicas de producción masiva.

La utopía propuesta por el Deutsche Werkbund era compartida por otros grupos, como el *Dürerbund*, fundado en 1902 por Ferdinand Avenarius, que publicaba una revista llamada *Kunstwart*. Otras asociaciones eran la *Bund Heimatschutz*, fundada en 1904 y el llamado *Kunsterziehungsbewegung* (Movimiento para la Educación Artística), iniciado en 1908 por Alfred Lichtwark. Todas estas asociaciones compartían ideales y objetivos, pero el Werkbund se distinguía porque sólo aceptaba miembros que se comprometieran de palabra y obra a instrumentar la acción de estos ideales y no tan sólo a la difusión o propuesta de reformas. Sin embargo es interesante destacar que Alemania vivía en ese momento un movimiento general que anunciaba una reforma importante en cuanto a la producción industrial y artística.

Un acontecimiento paralelo a estas acciones que tuvo un gran impacto, fue el que en 1907 Paul Jordan, Director de la AEG,<sup>41</sup> propusiera a Emil Rathenau, presidente de la empresa, el nombramiento de Peter Behrens como diseñador oficial de toda la empresa. El hecho de que uno de los consorcios empresariales más grande, poderoso y dinámico de Alemania nombrara a un arquitecto reconocido como supervisor del diseño de todo lo que la empresa producía, así

---

<sup>41</sup> AEG son las siglas de *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*, gran consorcio que fabricaba muy diversos tipos de productos, desde turbinas industriales hasta electrodomésticos.

como de los medios (arquitectónicos y de comunicación) que utilizaba, sentó un precedente de gran importancia<sup>42</sup>.



Por otro lado, el Werkbund también recibía críticas a sus propuestas. Destaca la de Adolf Loos, arquitecto austríaco, que impulsaba la idea de un diseño racional, apegado a la funcionalidad de los objetos y desligado de cualquier ornamentación<sup>43</sup>. Para Loos, el trabajo del Werkbund era simplemente prescindible pues estaba convencido de que los estilos surgen espontáneamente, conforme los sistemas productivos se adaptan a nuevos modos de vida. También se oponía a la intervención del artista en los procesos de diseño,

según el:

*Estaríamos mucho mejor si los profesores regresaran a sus torres de marfil y los artistas a sus estudios... o a barrer las calles...*<sup>44</sup>

Al considerar que cualquier ornamentación es un crimen, Loos argumentaba que solo lo verdaderamente simple puede ser considerado “moderno” y que la intervención de valores conscientemente “artísticos” eran más un signo de decadencia que de progreso.<sup>45</sup> Loos consideraba que el concepto de “artista aplicado” era una monstruosidad, pues este sólo se preocupaba por buscar una expresión a sus deseos de novedad, lo que era causa de buena parte de la fealdad evidente en el campo del diseño y la arquitectura. Con un tono sarcástico, arremetió contra el ideal

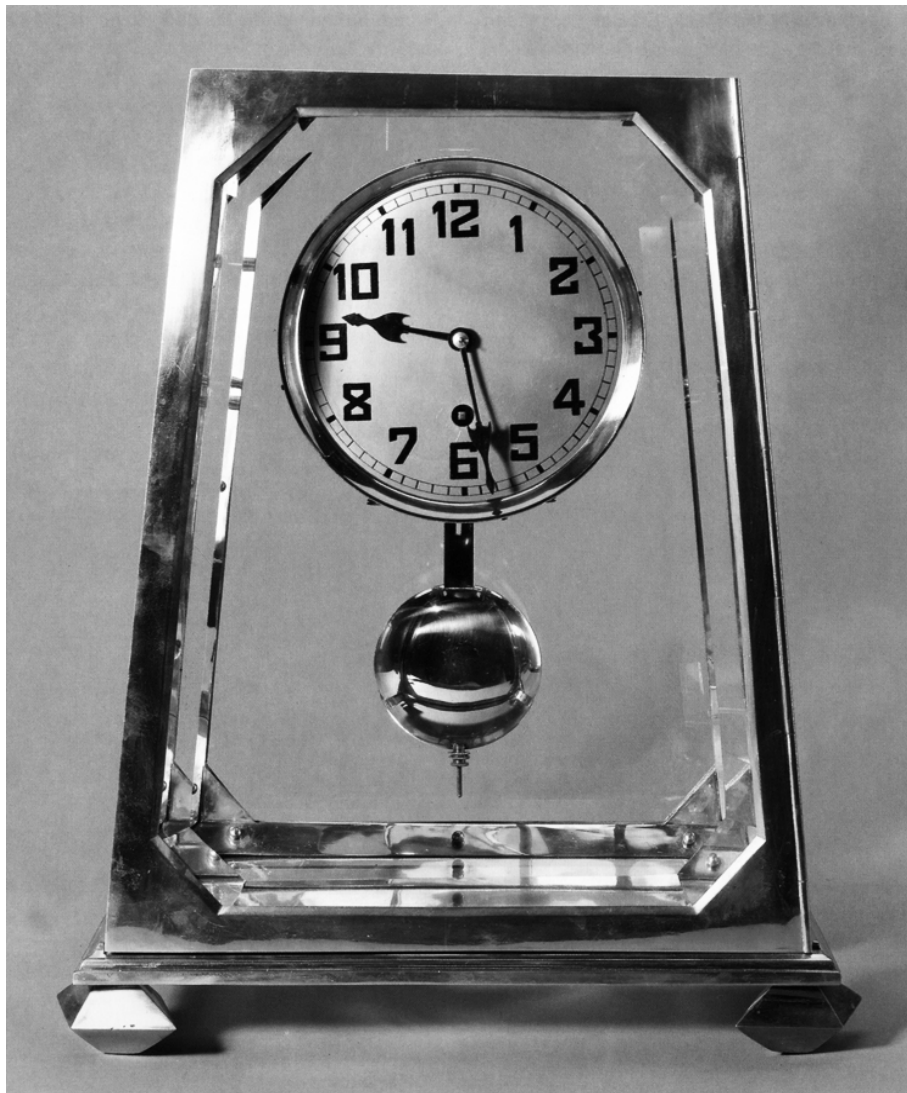
---

<sup>42</sup> Tanto Rathenau como Behrens eran miembros del Werkbund, por lo que en múltiples ocasiones se usaba el trabajo de Behrens en la AEG como ejemplo de la materialización de los ideales del Werkbund. Este tema se amplía en el apartado referente a Peter Behrens.

<sup>43</sup> Si bien la posición de Loos era opuesta a la del Werkbund, cabe destacar que ambas posiciones argumentaban razones de índole moral para defender sus obras.

<sup>44</sup> Münz, Ludwig. *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*. p. 89

<sup>45</sup> Este tipo de argumentos generó una áspera polémica con diseñadores como Josef Hoffmann y Henry Van de Velde.



de calidad que el Werkbund promovía, pues consideraba que si una obra es fea y de mala calidad, por lo menos tendrá la posibilidad de una rápida obsolescencia. Terminaba sus críticas opinando que si los objetos son placenteros desde el punto de vista estético, lo son porque desempeñan adecuadamente una función y materializan el más desarrollado potencial de la tecnología moderna. Por lo tanto, para Loos era imposible que una organización tan grande como el Werkbund ayudara verdaderamente a elevar la calidad moral de los objetos y por lo tanto de la sociedad en su conjunto.

Otro crítico destacado del Werkbund fue el economista Werner Sombart, quien consideraba que el desarrollo capitalista estimulado por la producción a gran escala era en realidad una especie de villano, que no daría a Alemania la capacidad de desarrollar una cultura de alto nivel. En su obra *Kunstgewerbe und Kultur*, publicada en 1908<sup>46</sup>, Sombart sostenía que el “artista aplicado” era tan solo una prostituta al servicio de los grandes dueños de las industrias, por lo que el arte aplicado se encontraba sujeto a los vaivenes del mercado masivo, que carecía tanto de buen gusto, como del poder adquisitivo necesario para consumir productos de alta calidad. Por tanto, para Sombart era claro que ninguna asociación podría hacer el milagro de convertir a los proletarios o a los snobs intelectuales en consumidores de arte con capacidad real de discernimiento.

Estas críticas en realidad no se oponían al desarrollo de la producción industrial, sino más bien al capitalismo, que en la visión de muchos, hacía un mal uso de los potenciales de desarrollo que las tecnologías industriales ofrecían. Estos criterios, por tanto apuntaban más a la esfera ética en cuanto al uso de la racionalidad que el diseño ofrecía, sin embargo, los fundadores del Deutsche Werkbund estaban convencidos de que los tres elementos que los unían -educación, organización y trabajo creativo- demostrarían en poco tiempo que era posible no solo resolver esos problemas, sino incluso, proponer una nueva visión para guiar el desarrollo intelectual, económico y moral de Alemania.

---

<sup>46</sup> Ver Campbell, Joan. *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts.* p. 30-31.



De 1908 a 1914, el Werkbund desplegó una gran actividad. Es en este período cuando se dieron los debates más fructíferos y se pudieron mostrar diseños concretos para ejemplificar los ideales que la asociación perseguía. Muthesius, consciente de que al interior del Werkbund se daban opiniones encontradas, orientó su labor más a la práctica que a la discusión teórica del diseño. Por este motivo, en 1908, durante la reunión anual, Theodor

Fischer (en ese entonces presidente de la asociación), hizo un llamado para evitar cualquier discusión sobre arte, argumentando que esos aspectos debían ser resueltos por individuos y no podían ser el objeto de un gran conglomerado de personas. En su primer año de existencia, el Deutsche Werkbund alcanzó a tener 492 miembros, cantidad que creció constantemente, hasta alcanzar una cierta madurez en 1912 cuando contaba con 971 miembros.

De 1908 a 1912, el Werkbund se enfocó a resaltar la característica de la calidad en los productos, independientemente de su estilo o tendencia formal. Estos diseños eran mostrados en pequeñas exposiciones que se realizaban durante los congresos anuales y poco a poco comenzaron a recibir más atención de la prensa, ayudando así a la difusión de los logros que alcanzaban tanto los diseñadores individualmente como la asociación en su promoción de la más alta calidad posible. En 1908 es nombrado presidente Peter Bruckman y Fischer pasó a la vicepresidencia, esta pareja continuó en sus puestos hasta 1912, cuando es nombrado vicepresidente Hans Poelzig y Ernst Jäck como secretario ejecutivo, en ese mismo año la sede del Werkbund fue trasladada a Berlín, lo que sirvió para dar un gran impulso a todas sus actividades.

En 1911, Muthesius ofrece una conferencia en la que presenta los logros de la asociación en términos de incentivar la producción de artículos de calidad, además de empezar a observar el nacimiento de un estilo distinto, sin embargo, propone que los esfuerzos del Werkbund se enfoquen a otras esferas: la educación de diseñadores, la educación del gusto de los consumidores y sobre todo poner más atención al desarrollo de la arquitectura:

*La primera preocupación del Werkbund siempre ha sido la calidad y es verdad que definitivamente un cierto sentido de la calidad está creciendo, por lo menos en lo que se refiere a los aspectos técnicos y materiales [...] Mucho más importante que el mundo material es el espiritual; en otras palabras, la forma está en una posición superior que la función, los materiales y la tecnología [...] Obviamente, las dos áreas en que debemos influir, son el productor por un lado, y por el otro el usuario, en otras palabras, es necesario entrenar a la nueva generación de arquitectos adecuadamente y ayudar a los clientes a adquirir un acercamiento más verdadero a los valores arquitectónicos...*<sup>47</sup>

En la misma conferencia, Muthesius afirmaba que la búsqueda de tipos arquitectónicos debería arrojar un modo estandarizado de construir, que eventualmente produciría un estilo nacional, representante de las cualidades organizativas del pueblo alemán:

*De todas las artes, la arquitectura es aquella que más fácilmente tiende hacia los tipos y sólo entonces puede realmente satisfacer sus objetivos [...] Es tan sólo cuestión de restaurar el orden y el rigor en nuestros modos de expresión y el signo externo sólo puede ser la buena forma.*<sup>48</sup>

Esta posición de Muthesius fue discutida desde el primer momento, pero el consideraba que en el uso de ciertos tipos estándar conduciría al desarrollo de productos y edificios que eventualmente establecerían la supremacía alemana, no sólo en el campo artístico, sino también en el cultural, el político y el comercial. La cuestión del desarrollo de tipologías continuó hasta hacer crisis en 1914.

---

<sup>47</sup> Muthesius, Hermann. *Where Do We Stand?* Conferencia dictada en 1911. Publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939.* p.p.48-52.

<sup>48</sup> Muthesius, Hermann. *Where Do We Stand?* Conferencia dictada en 1911. Publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939.* p.p. 48-52.



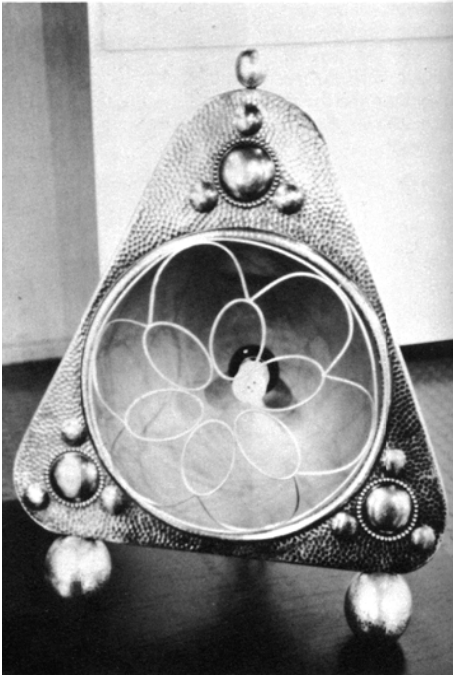
Mientras tanto, hacia 1913, la asociación aumentó a 1,319 miembros y en 1914 llegó a 1,870 . Este crecimiento se debió en buena medida a los escritos de Jäck, quien era un periodista influyente tanto en los diarios como en algunos círculos políticos. Entre otras actividades, fomentó la creación de ramas locales del Werkbund en diversas ciudades, llegando a ser 26 de ellas en 1914, gracias a lo cual, se modificó el número de consejeros, para dar cabida a diversas expresiones locales. La capacidad administrativa y organizativa del Werkbund fue puesta a prueba cada año en las reuniones, que fueron ejemplo de democracia y de polémica abierta.

Los congresos anuales crecieron en consecuencia y así, por ejemplo, la reunión de 1913 en Leipzig se convirtió en un gran festival que incluyó desfiles militares, bandas de música y eventos teatrales. Mientras algunos de los fundadores se quejaron del cambio, Jäck defendía los nuevos derroteros:

*En sus inicios, el Werkbund fue descrito como un grupúsculo de líderes y educadores; entonces creció hasta llegar a ser una especie de Parlamento y sus excelentes discursos son citados constantemente... ahora ha llegado a ser una fuerza verdaderamente activa.<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup> Citado en: Campbell, Joan. *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. p. 36.

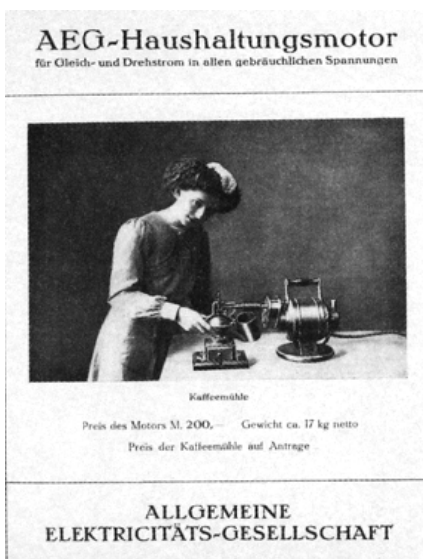


Al menos en este aspecto Jäck tenía razón, las actividades del Werkbund eran ampliamente conocidas y muchas de ellas se tomaban como ejemplo de trabajo de calidad y de la capacidad del pueblo alemán para organizar un constante trabajo en una dirección común. Algunas cifras muestran la influencia e impacto del Werkbund en esos años:

- En 1908 el presupuesto anual del Werkbund era de 18,000 marcos; en 1914 fue de 42,000 marcos.
- Los anuarios que se publicaban mostrando los diseños de sus miembros, así como conferencias y diversos ensayos tuvieron una amplia difusión y sus ediciones se agotaban: en 1912 se vendieron 10,000 copias, en 1913 el número creció a 12,000 copias y en 1914 se vendieron 20,000.
- Para 1914 ya eran 56 las oficinas regionales.
- Dentro de estas actividades se buscó el apoyo de los museos, de manera que se logró tener un alto número de exposiciones que viajaban por el país y muchas de ellas al extranjero: en 1911 se realizaron 48 de estas exposiciones en Alemania y una en Nueva Jersey, con más de 13,000 objetos y fotografías.

En estos logros estaba la fuerza y guía moral de Muthesius, quien tenía particular inclinación por el programa de “educación del consumidor”. Este programa buscaba elevar la calidad de las manufacturas, para asegurarles un mercado tanto interno como de exportación; el programa, que en realidad se enfocaba a las altas capas sociales de la burguesía urbana, fue centro de muchas polémicas.

Muthesius consideraba que para asegurar los más altos estándares de calidad, debía desarrollarse una tipología básica de productos, basada en la simplicidad y honestidad de los productos pre-industriales<sup>50</sup>. Otras personalidades, como van de Velde, consideraban que tanto el estilo que propugnaba Muthesius, como el concepto de tipologías básicas eran contrarios al avance del arte y de la tecnología. Una tercera posición era defendida por jóvenes diseñadores que favorecían la exploración de nuevos materiales y conceptos de diseño. Entre



estos últimos destaca la figura de Walter Gropius, quien logró que el Werkbund diera el financiamiento para la construcción de un edificio prototipo de fábricas, usando audazmente materiales como acero y vidrio.

Otro de los programas favoritos de Muthesius se relacionaba con las actividades del comité de educación que el Werkbund había establecido con una visión a largo plazo. Este comité consideraba que era necesario llevar a las escuelas públicas - en los niveles básicos- conceptos de carácter

ético y formativo que eventualmente posibilitarían no sólo la formación de mejores diseñadores y artesanos, sino también un público consumidor con mejores capacidades para discernir entre diferentes productos, lo que eventualmente colaboraría en el desarrollo de una “elevada cultura nacional”. Los objetivos que perseguían era educar no sólo la mente, también el ojo y la mano, para desarrollar las capacidades creativas de los niños y jóvenes e inculcar respeto y admiración por las habilidades y el resultado del trabajo manual.

La estrategia de este comité se inició al convencer al gobierno de su responsabilidad, no sólo en la instrumentación de planes de estudio, sino también

---

<sup>50</sup> Para Muthesius, el mejor ejemplo de este enfoque al diseño se encontraba en la obra de Behrens.

dando el ejemplo. Muthesius convenció a los altos oficiales en la estructura burocrática de Alemania de la necesidad de estimular lo que llamaba “los grandes poderes de la producción alemana”, por medio de una cuidadosa selección de los productos y edificios que el gobierno utilizaba, así como utilizar a los consulados y embajadas como promotores de los productos de alta calidad que el Werkbund reconocía como ejemplos de buen diseño. En este esfuerzo hubo empresas privadas que dieron los primeros pasos, como por ejemplo las compañías navieras *Norddeutsche Lloyd* y *Hamburg-Amerika Line*, al emplear a diseñadores como Muthesius, Bruno Paul y Paul Troost, para diseñar los interiores de sus navíos. De la misma manera se consiguió el apoyo de hoteles, tiendas de departamento (por medio del diseño de sus aparadores y exhibidores) y restaurantes, que formaron un núcleo importante pues así la promoción de la industria alemana estaba siempre presente en el diseño de todos los objetos, material publicitario y edificios que usaban estas empresas y en las cuales el contacto con extranjeros era constante. Rápidamente el gobierno apoyó estos esfuerzos y realizó una amplia campaña para concientizar a los responsables de compras de los diversos ministerios y oficinas, sobre la importancia de seleccionar adecuadamente todos los productos que usaban, así como el diseño de interiores y edificios.

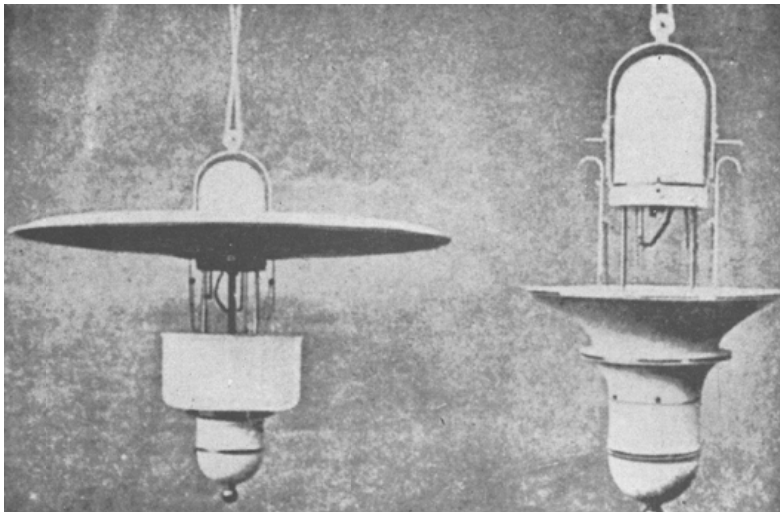
Evidentemente estas estrategias fueron fundamentales en el desarrollo del diseño en Alemania. En poco tiempo el cambio fue evidente y Alemania se enfilaba, al menos en apariencia, hacia un futuro en el que el desarrollo de su industria sería un ejemplo para el mundo.

A pesar de estos logros, no todas las propuestas de Muthesius y otros líderes del Werkbund eran plenamente aceptadas. Dentro de los diseñadores de la asociación existían profundas diferencias ideológicas, entre las que destacaba la posición de muchos de ellos con respecto al desarrollo del Capitalismo. Un ejemplo de esto lo encontramos -desde los inicios del Werkbund- en una ponencia presentada por Henry van de Velde en el congreso de 1909, donde

cuestionaba fuertemente el hecho de apoyar a los capitalistas de las grandes empresas, pues en su opinión eso llevaría tan sólo al enriquecimiento de unos cuantos y ahondaría la brecha entre clases sociales.

Por otro lado, la cuestión del estilo seguía siendo fuertemente debatida. En un artículo publicado en 1913, Muthesius presentaba una ardiente defensa de la estética surgida de la función, carente de ornamentos innecesarios:

*Hasta ahora, el desarrollo de las construcciones de ingeniería que se han dado libres del falso trabajo cosmético de los arquitectos, nos muestra que un cierto grado de purificación en la dirección de la buena forma ha sido alcanzado.<sup>51</sup>*



Si bien esta opinión sobre la belleza o carácter estético de las construcciones de ingeniería (puentes, silos, estaciones de tren, así como maquinaria y vehículos) era ampliamente compartida en la fecha en que se publicó el artículo, sirvieron para animar un debate, que muchas veces parecía dirigido más a la figura de Muthesius, que a los aspectos estéticos.

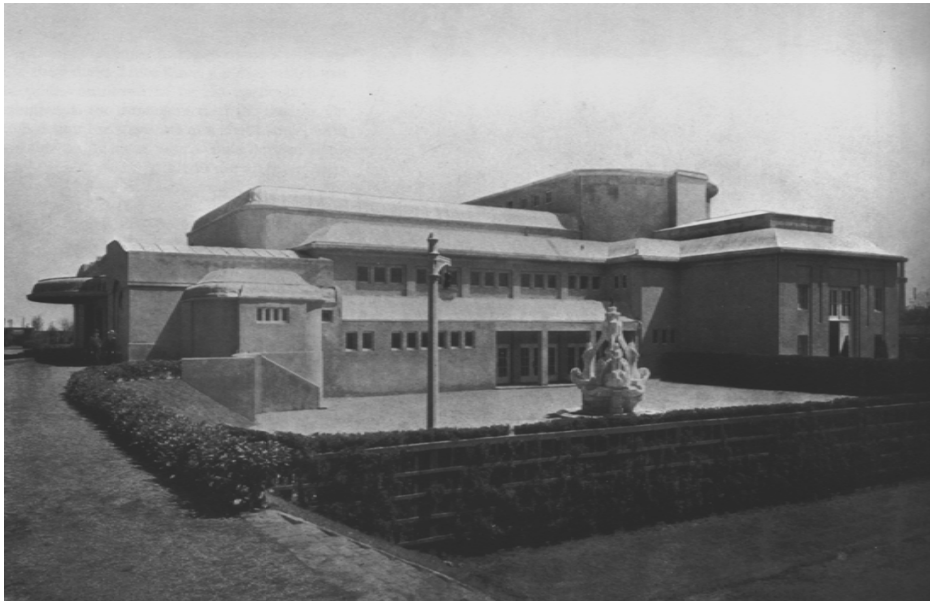
Otro factor polémico era el uso indiscriminado de las tecnologías industriales, que en la opinión de muchos (haciendo eco a propuestas enarboladas años antes por

---

<sup>51</sup> Muthesius, Hermann. *The Problem of Form in Engineering*. (1913). Publicada en Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p.p. 115-117.

el movimiento Arts and Crafts en Inglaterra) llevarían a una deshumanización de la sociedad y a una degradación y continua proletarización de los obreros.

Sin embargo era el individualismo y fuerte personalidad de algunos destacados diseñadores del Werkbund, lo que presentaba el mayor obstáculo a la clara unidad que Muthesius deseaba. Esto fue evidente durante el congreso y exposición del Werkbund en la ciudad de Colonia en julio de 1914.



Muthesius preparó con mucha anticipación su ponencia y presentó copias del borrador a muchos de sus colaboradores por lo que, de alguna manera, Henry van de Velde se enteró de los propósitos del cuerpo directivo de Werkbund y preparó un respuesta.

A grandes rasgos, Muthesius proponía el desarrollo de ciertas tipologías básicas (*Typisierung*), que deberían servir como base al desarrollo de nuevos productos. Argumentaba que al concentrarse tan sólo en la adaptación y refinamiento de estas tipologías básicas, los diseñadores no tenían que preocuparse más por la continua invención de formas. El resultado de esto sería que la industria, al dominar aspectos fundamentales de la producción, conseguiría un mayor control y por lo tanto una alta calidad, lo que a su vez promovería mayores ventas y

fortalecería la imagen de una sólida y unificada cultura alemana. Enterado de que van de Velde preparaba una respuesta a esta posición, la noche anterior a la presentación de su ponencia, Muthesius la modificó intentando matizar algunas de sus propuestas.

A pesar de sus esfuerzos por reducir la radicalidad de sus ideas, al terminar Muthesius y de manera intempestiva, se levantó van de Velde, secundado por buena parte de los jóvenes diseñadores (como W. Gropius y Bruno Taut) que no aceptaban que el futuro de su labor fuera determinado de esa manera. A gritos presentaron un documento, cuyas copias fueron repartidas a la asamblea, que contenía diez contratesis.

Como respuesta, Muthesius hizo un recuento de los logros del Werkbund, para finalizar con un llamado a la unidad, sin embargo enfatizó que unos cuantos artistas, creando formas para producciones limitadas, serían incapaces de crear una imagen unificada o de elevar el nivel general de calidad. La respuesta de van de Velde fue clara al exponer que los objetos de un orden superior nacen de otros intereses distintos al de estimular el comercio exterior.

La polémica continuó en los diarios, con artículos en los que van de Velde repasaba las grandes obras del pasado, para así demostrar que los diseños de “orden superior”, siempre habían sido el resultado del genio individual. Además opinaba que la labor de Muthesius en el Werkbund se había desviado de las



intenciones originales, poniéndose al servicio de los intereses de la burguesía capitalista, por lo que la *Kulturpolitik* era en verdad la subordinación de la cultura a la política.

Para evitar la ruptura al interior del Werkbund, Muthesius retiró sus tesis y no las sometió a votación, como era su intención inicial, a pesar de manifestaciones de apoyo como la de Richard Riemerschmid, en ese momento director de la oficina de Munich.

Con esta decisión, la polémica se solucionó tan sólo en apariencia. Pocos días después del congreso de Colonia, un grupo de jóvenes, con Karl-Ernst Osthaus y Walter Gropius a la cabeza, inició un movimiento para pedir la renuncia de Muthesius, quien finalmente recibió apoyo de los diseñadores de más experiencia y por lo tanto prominentes del Werkbund. Finalmente, Peter Behrens (quien inicialmente apoyaba a van de Velde) convenció a Gropius de deponer su actitud en nombre de la unidad y así Muthesius continuó ejerciendo una gran influencia en el Werkbund por muchos años.

Además de esta polémica, que mostró las contradicciones al interior del Werkbund, el congreso de Colonia recibió atención de los diarios gracias a la exposición de diversos diseños, que mientras se desarrollaba la polémica, era visitada por un gran número de visitantes de toda Europa. Destacaron los trabajos de Peter Behrens, llevando a varios a hablar del surgimiento de un “Behrensstil” como opuesto al “Jugendstil”.



Por otro lado también llamaron la atención los diseños de R. Riemerschmid, Hermann Esch y Gerhard Marcks. En el campo de la arquitectura destacaron el diseño de una fábrica de W. Gropius, el edificio sede proyectado por Henry van de Velde<sup>52</sup>, un bloque de habitaciones diseñado por Alfred Fischer y un edificio en vidrio por Bruno Taut<sup>53</sup>.



Resulta evidente que en términos de estilo, la exposición era una verdadera Torre de Babel, con múltiples lenguajes y estilos. Esta gran diversidad, aunada a la intensa polémica, llevó a algunos de sus directivos a plantearse la posibilidad de limitar las actividades del Werkbund a la promoción en exhibiciones y al programa de educación, dejando fuera de ella a los artistas, sin embargo estas propuestas y otras, fueron detenidas por el inicio de la 1a. Guerra Mundial.

Durante este período, Muthesius buscó orientar las actividades del Werkbund hacia el apoyo, físico y moral, de Alemania. Consideraba que las actividades

---

<sup>52</sup> A pesar de la oposición de muchos de los miembros del Werkbund, que argumentaban que darle el encargo a un diseñador belga era una afrenta al diseño alemán. Finalmente Konrad Adenauer, en ese entonces alcalde de Colonia, inclinó la balanza en favor de van de Velde.

<sup>53</sup> Sin embargo Gropius y Taut, principalmente, que consideraban a la arquitectura como "reina" de las artes, se quejaron de la poca importancia que se dió a esta disciplina del diseño en la exposición.

artísticas, si bien supeditadas a las condiciones de una nación en guerra, debían ser estimuladas por su impacto moral:

*Más importante que el dinero es la reputación, mayor que la riqueza es la estima y lo superior es el amor. Y todo esto será ofrecido a la nación que sea líder en cuestiones de arte. [...] Más importante que gobernar el mundo, más importante que sostenerlo financieramente, es educarlo, inundarlo con bienes y objetos. Es una cuestión de darle al mundo una imagen. Sólo la nación que pueda realizar estas tareas, estará verdaderamente a la cabeza del mundo y Alemania debe ser esa nación.<sup>54</sup>*

Si bien, dado el ambiente en Europa en esos días, es comprensible el surgimiento de un fuerte nacionalismo, Muthesius nunca abandonó esta posición, convencido de que el Werkbund debería ser uno de los motores que llevarían a la supremacía alemana. De aquí la necesidad de desarrollar un auténtico estilo nacional, fundado en la eficiencia que para la organización, habían mostrado los alemanes.

El Werkbund reinició sus actividades en 1919, insertando entre sus directivos a diseñadores reconocidos como P. Behrens, R. Riemerschmid (presidente del Werkbund de 1921 a 1926) y L. Mies van der Rohe (quien fue vicepresidente de la asociación de 1926 a 1931), en un intento de ganar la unidad y el ímpetu que la guerra interrumpió. Muchas fueron las actividades que desarrolló el Werkbund en este período, pero, a pesar de un incremento en el número de sus miembros (3,000 en 1929), su influencia se vio disminuida.

Muthesius continuó ejerciendo una gran influencia y su labor en la educación del diseño, especialmente en las escuelas públicas, fue destacada. Incluso, olvidando rencillas pasadas, dio su total apoyo, al igual que todo el Deutsche Werkbund a la Bauhaus de Weimar.

Por otro lado, el nacionalismo de Muthesius se acrecentó notablemente después de la 1a. Guerra y lógicamente en el período anterior a la 2a. Guerra Mundial.

---

<sup>54</sup> Muthesius, Hermann. *The Future of German Form*. (1915). Publicado en Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. p.p. 56.

Consideró que su labor (y la de todos los diseñadores de Alemania), debía ser la de imprimir el sello del diseño alemán a todo el mundo, por ser el único país con la capacidad organizativa para imponer un orden mundial, usando a su propia cultura como la punta de lanza para esta dominación. Incluso llegó a comparar al Werkbund con el ejército prusiano y a considerar que la guerra sería una bendición, pues esta posibilitaría que finalmente los diseñadores alemanes se verían alejados de la “perniciosa influencia” de los extranjeros.

La asociación sirvió de modelo, a pesar de su espíritu nacionalista, a otros países, como por ejemplo Austria (*Österreichischer Werkbund*, 1912), Suiza (*Schweizerischer Werkbund*, 1913), Suecia (*Slöjdföreningen*, 1915) e Inglaterra (*Design and Industries Association*, 1915).

El Werkbund no alcanzó la tan ansiada unidad cultural alemana, sin embargo, en su diversidad y ambiente para disenter, sirvió como crisol al desarrollo del Movimiento Moderno. En su seno no sólo se conocieron, sino que ventilaron sus diferencias, los diseñadores que darían el paso para generar este movimiento. Sus actividades de promoción, además de dar una imagen positiva del diseño alemán, contribuyeron a la generación de una cultura del diseño, que en cierta medida continua hasta nuestros días.



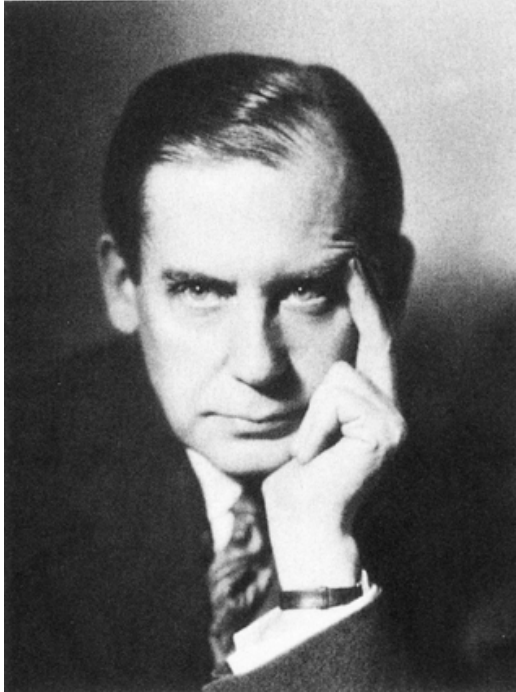
**INDUSTRIA, RAZÓN Y ARTE**  
**WALTER GROPIUS Y LA BAUHAUS**

Es claro que el Movimiento Moderno es el resultado del trabajo de una gran número de personas, destaca sin duda la obra de Le Corbusier y el pensamiento de Adolf Loos, sin embargo la Bauhaus ocupa, por su gran influencia, un lugar sobresaliente. Su labor docente y la práctica proyectual de sus profesores y egresados ha marcado para siempre la conformación de nuestra cultura material. De aquí que, sin olvidar la importancia de la obra de otras personalidades, nos aboquemos a la revisión de esta escuela y de su fundador. Son muchos los ejes que se han trazado en la historia de la Bauhaus, desde las influencias del Movimiento Arts and Crafts y las polémicas con el Art Nouveau hasta la presencia del grupo De Stijl en la conformación del llamado “estilo Bauhaus”, pero todos ellos confluyen en la personalidad de Gropius, quien actuó como catalizador y detonador de todos ellos, razón por la que muchos lo consideran como el fundador del Movimiento Moderno. Las contradicciones que se manifiestan a lo largo de su vida, son clara muestra del período de transición que dio origen a ese Movimiento, que ha definido en gran medida, las formas que nos rodean, desde los trazos urbanos, hasta el mobiliario, comunicación gráfica y diseños textiles.

Gropius fue en realidad un catalizador de diversas manifestaciones que se venían desarrollando con fuerza, sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo XIX, sin embargo su figura y su acción tanto proyectual como en el plano educativo, marcaron el rumbo del diseño a partir de 1920. Esta visión, que sostiene a Gropius como fundador del Movimiento Moderno es, sin duda, resultado de las publicaciones de N. Pevsner sobre este tema, pues fue este autor quien a través de sus escritos difundió la obra, tanto de Gropius como de sus colegas, sobre todo a partir de que salieron de Alemania, forzados por la presión del nacionalsocialismo. Por otro lado, la personalidad de Gropius era sin duda atrayente; no en balde, Paul Klee lo llamaba “El Príncipe de Plata”:

*... tenía treinta y seis años, era esbelto, iba acicalado con sencillez pero con meticulosidad, con el pelo negro y espeso peinado hacia atrás, irresistible con las mujeres, correcto y educado a la clásica manera*

*alemana, hombre tranquilo, seguro y con convicciones en medio del cataclismo...*<sup>1</sup>



Formado como arquitecto, Gropius trabajó con Peter Behrens y llegó a ser jefe del taller de su estudio. Esta parte de su formación fue sin duda fundamental, pues en el trabajo con Behrens, no sólo desarrolló una actitud analítica, sino que también descubrió las posibilidades que la tecnología industrial ofrecía a la configuración de las formas.

*Fue Behrens quien me introdujo por vez primera en el tratamiento sistemático de los problemas arquitectónicos. Durante el período en que colaboré en sus importantes trabajos y en el curso de innumerables coloquios con el y con*

*otras personalidades importantes del Deutscher Werkbund, me formé mi propia opinión sobre la construcción y sobre las funciones fundamentales de la arquitectura... Frente a cada problema de diseño, Behrens asumía una actitud nueva y carente de prejuicios... A él debo sobre todo el hábito de pensar.*<sup>2</sup>

Ejemplo de esto es el memorandum que escribe (por sugerencia de Behrens) a Emil Rathenau, director de la AEG, proponiendo la fabricación de casas para obreros, usando métodos industriales.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ver: Perelló, Antonia. *Las claves de la Bauhaus*. p. 69.

<sup>2</sup> Citado en Maldonado, Tomás. *El diseño Industrial Reconsiderado*. p. 47.

<sup>3</sup> El documento mencionado lleva por título *Programa para el establecimiento de una compañía para la producción de viviendas sobre principios estéticamente consistentes*. (1910). Ver Benton, Timothy (Comp). *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p. 188-190. Si bien en ese momento sólo se hizo una propuesta escrita, sirvió de base para la construcción de un prototipo del diseño para una fábrica, que fue mostrado durante la exposición del Deutscher Werkbund llevada a cabo en la ciudad de Colonia en 1914.



En 1911, publica un artículo, que significativamente lleva el título de *En la construcción de edificios industriales, ¿pueden ponerse de acuerdo las exigencias artísticas con las prácticas y económicas?*. Este artículo, que es uno de los primeros artículos de amplia difusión que escribió Gropius, sirvió para ubicarlo dentro del pensamiento más avanzado en la arquitectura de su época. Posteriormente, en el anuario de 1913 del Deutscher Werkbund, escribió:

*Los silos de Canadá y de América del Sur, los transportadores de carbón de los grandes ferrocarriles y los más modernos establecimientos industriales de América del Norte, nos ofrecen una composición arquitectónica de tal precisión que, para el observador, su significado resulta por fuerza perfectamente claro [...] no se hallan perturbados por un homenaje sentimental a la tradición, ni por otros*

*escrúpulos sentimentales que envilecen nuestra arquitectura contemporánea en Europa...*<sup>4</sup>

En esta época nace la admiración de Gropius por la arquitectura y la industria que se desarrollaba en los Estados Unidos, que eventualmente le haría blanco de algunas críticas. Por otro lado, es evidente como en estos momentos hay una fuerte tendencia al funcionalismo y al racionalismo, que posteriormente será abandonada temporalmente por Gropius.

Por otro lado, su acercamiento al socialismo lo llevó a pertenecer a la *Arbeitsrat für Kunst* (Unión de Trabajo para el Arte), asociación de filiación socialista cuyo objetivo era involucrar a personas creativas directamente en la conformación de un nuevo orden social. En 1919, Gropius llegó a ser Secretario General de esta asociación. En un ensayo para el boletín de la Unión, Gropius sostuvo que:

*La verdadera tarea del Estado Socialista es la de exterminar el mal demonio del comercialismo y hacer que el espíritu activo de la construcción florezca de nuevo entre el pueblo.*<sup>5</sup>

No deja de ser interesante contrastar las ideas de Gropius con lo que Morris expresaba en el siglo XIX:

*Tanto mis estudios históricos, como mi conflicto personal con los filisteos de la sociedad moderna, me han impuesto la convicción de que el arte no puede tener una vida y un desarrollo auténticos bajo el presente sistema de comercialismo y búsqueda de la ganancia.*<sup>6</sup>

Gropius fue nombrado director de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, pero la Primera Guerra Mundial impide que tome posesión. Al terminar esta, pidió que el nombramiento se hiciera efectivo. En ese momento ya se había tomado la decisión de unir la escuela de Artes y Oficios con la de Bellas Artes, por lo que se pide a Gropius un plan de estudios. Al entregarlo también eligió un nombre para la nueva escuela: *Staatliches Bauhaus* y toma posesión como director de ella en 1919.

Las diversas etapas de la Bauhaus, normalmente se dividen conforme a los siguientes períodos:

---

<sup>4</sup> Citado en Benévolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. p. 409.

<sup>5</sup> Ver: Argan, Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. 1957.

<sup>6</sup> Morris, William. *Arte y Sociedad Industrial*. p. 28-29.



- La fase romántica en Weimar (1919-1923) o etapa de Itten.
- La 2a. fase de Weimar (1923-1925) o etapa de Kandinsky y Moholy-Nagy.
- La 1a. fase de Dessau (1925-1928) o etapa de Gropius.
- La 2a. fase de Dessau (1928-1930) o etapa de Meyer.
- La 3a. fase de Dessau (1930-1932) o etapa de Van der Rohe.
- La etapa de Berlín (1932-1933) o de desintegración.

Los directores de la escuela fueron Walter Gropius (de 1919 a 1928), Hannes Mayer (de 1928 a 1930) y Mies Van der Rohe (de 1930 a 1933). Cada uno de ellos dejó una huella particular en el desarrollo de la Bauhaus.

	<b>ETAPA</b>	<b>DIRECTOR</b>	<b>SEDE</b>
<b>1919-1923</b>	Romántica o de Itten	Walter Gropius	Weimar
<b>1923-1925</b>	Moholy-Nagy/ Kandinsky		
<b>1925-1928</b>	Gropius		Dessau
<b>1928-1930</b>	Meyer	Hannes Meyer	
<b>1930-1932</b>	Van der Rohe	Mies van der Rohe	
<b>1932-1933</b>	Desintegración		Berlín

Parece lógico recurrir a las palabras de Gropius sobre la Bauhaus, para analizar su evolución. Para esto nos centraremos inicialmente en dos manifiestos: el de Weimar y el que se redactó para el cambio a Dessau. Estos documentos son conocidos, por lo que tomaremos tan solo algunos párrafos que son pertinentes a nuestros objetivos.

Antes de iniciar este análisis, es pertinente recordar el contexto en el que Gropius asume la dirección de la Bauhaus.

En el ambiente socio político, al fin de la primera guerra mundial, Alemania buscaba una nueva manera de organizarse. Los distintos partidos políticos ofrecían diversas opciones y el debate era arduo entre nacionalistas y las distintas facciones de la izquierda. Desde la Revolución de octubre de 1917, la naciente Unión Soviética ejercía una influencia poderosa, sosteniendo la bandera de la solidaridad

internacional y el socialismo, inspirando a grupos como la Liga Espartaco (*Spartakus Bund*), cuyos líderes eran Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. El 9 de noviembre de 1918, dos días antes de que fuera declarado el armisticio, el Káiser abdicó en Alemania y Liebknecht hizo un llamado para fundar una república socialista, basada en Consejos Representativos de obreros y militares, dando lugar a la llamada “Revolución de Octubre”, que fue aplastada por el Partido Social Demócrata, que eventualmente tomó el poder. En enero de 1919 Liebknecht y Luxemburgo fueron asesinados, así como cientos de miembros del Partido Comunista.

En este contexto, la ciudad de Weimar, que era un centro cultural de gran tradición, así como un centro manufacturero de fuertes raíces artesanales, buscó nuevas maneras de explorar los caminos hacia el Socialismo. El gobierno de la llamada “República de Weimar”, buscó dentro de sus políticas educativas nuevos medios y maneras de dar educación y actualizar a los obreros, así como dar un nuevo impulso a la educación artística. Una de las medidas en esta dirección fue unificar las antiguas escuelas de Bellas Artes y de Artes y Oficios.

Es ampliamente reconocido el hecho de que el Manifiesto de la Bauhaus Weimar es en gran medida un Manifiesto *Arts and Crafts*. Si recordamos que en 1910 Gropius envió a Emil Rathenau (Director de la AEG) una carta en la que plantea la idea de desarrollar viviendas para los obreros con base en sistemas de prefabricados industrializados, que además Gropius abraza a la producción industrial durante su permanencia en el taller de Peter Behrens y que su primer gran proyecto, la Fabrica Fagus<sup>7</sup> lo presenta como un diseñador de la era industrial, entonces cabe preguntarse ¿Por qué el cambio hacia los procesos manuales que proponía el Arts and Crafts?

En una publicación de 1956, H. Bayer, W. Gropius y su esposa Ise, presentan algunas reflexiones sobre lo que acontecía en el momento de la fundación de la Bauhaus y del espíritu que les animaba:

---

<sup>7</sup> Diseñada junto con Adolf Meyer.

*... La enseñanza académica proporcionaba la formación de un gran proletariado artístico, destinado a la miseria social [...] La falta de toda conexión con la vida comunitaria producía inevitablemente la esterilización de la actividad artística. El error pedagógico fundamental de la academia era su preocupación por el genio aislado, desatendiendo el digno nivel medio de la producción [...] la gran masa de estos individuos, alimentados de falsas esperanzas y con una preparación académica unilateral, quedaba condenada a una vida artísticamente estéril. Sin preparación alguna para enfrentarse adecuadamente a la lucha por la existencia, acababan por confundirse con los parásitos sociales, inútiles para la vida productiva de la nación, por culpa de su educación [...] pero la academia tenía raíces demasiado profundas: la educación práctica no logró ir más allá del diletantismo, así el abstracto "dibujo" siguió sirviendo de fondo. Las bases de estos intentos no fueron nunca bastante amplias y profundas para que se pudiera vencer el viejo concepto del arte por el arte. Mientras tanto, las actividades productivas y sobre todo las industrias, empezaron a necesitar artistas... surgió una demanda de productos formalmente atractivos y al mismo tiempo técnicamente correctos y económicos.<sup>8</sup>*

En primera instancia, es importante mencionar que en Alemania ya había antecedentes claros a la labor de la Bauhaus, tal vez el más importante fue el establecido por Bruno Paul, como director de la *Kunstgewerbeschule* en Berlín, quien desde 1918 inició un trabajo que sería modelo para muchas de las escuelas de arte del estado alemán. Las principales ideas de Paul se centraban en un curso común para todos los estudiantes, independientemente de la especialización artística que buscaran. Por otro lado, salvo raras excepciones, a todos los estudiantes de arte se les exigía un período de al menos seis meses, previo a su ingreso a la escuela, de trabajo en algún taller de artesanías, para que se empaparan de la "verdad del taller". A partir de estas ideas, varias escuelas comenzaron a reconocer la importancia del aprendizaje en talleres y el Estado invirtió fuertes sumas en toda Alemania, para instalar talleres que permitieran este acercamiento a diversas actividades productivas, en un esfuerzo por unir el arte y la producción. Otro claro antecedente -que sin duda Gropius conocía muy bien- lo encontramos en el establecimiento de un curso básico por Peter Behrens, durante

---

<sup>8</sup> Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928*. p. 25.

su gestión como director en la escuela de arquitectura de Düsseldorf (puesto que ocupó por intervención de Hermann Muthesius).

Desde otro ángulo, podemos conjeturar que el cambio en Gropius se debió en gran parte a la Primera Guerra Mundial. Poco se sabe sobre la actuación de Gropius durante el enfrentamiento bélico: sirvió como oficial de caballería, fue herido, se le condecoró con la cruz de hierro dos veces por acciones de valentía y fue dado de baja del ejército en 1918. Durante este periodo (1915) se casó con Alma Mahler<sup>9</sup> (1879-1964) quien era ampliamente conocida en los círculos intelectuales de Viena donde se le consideraba como una de las mujeres más bellas de su época; al año de su matrimonio nació Alma Manon (1916-1955), hija de ambos.

Todo parece indicar que los horrores de la guerra impactaron profundamente a Gropius, quien vivió de cerca el gran poder destructivo de la moderna tecnología y la pérdida de individualidad que implica la disciplina militar. Al terminar la guerra, parece decidido a luchar por una sociedad más humana y más justa. En su posición ideológica se mezclan dos elementos: el Socialismo y un cierto misticismo<sup>10</sup>. En una conferencia dirigida a los estudiantes de la Bauhaus, Gropius dice:

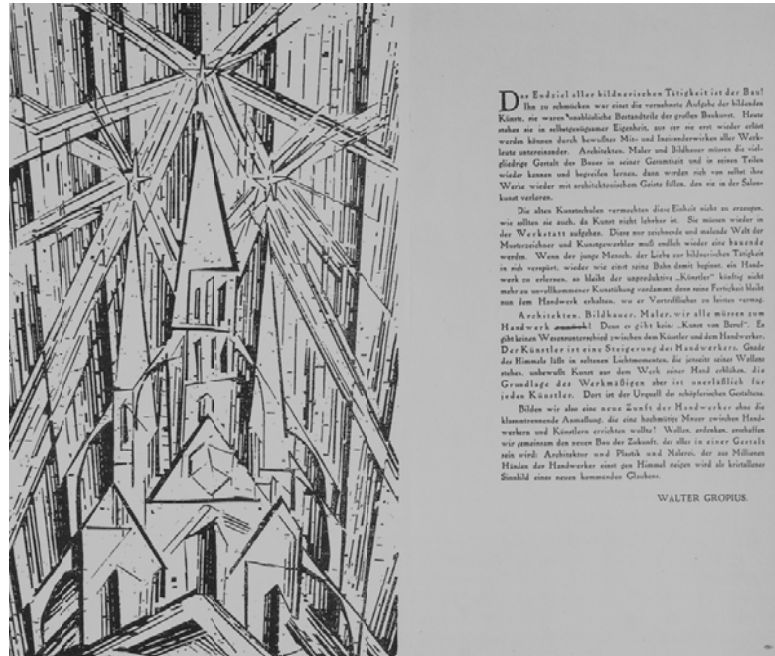
*Aquellos que han pasado por la experiencia de la guerra han regresado cambiados por completo; ellos ven que las cosas no pueden continuar conforme al modo antiguo...*<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Alma fue esposa del músico Gustav Mahler. Al enviudar vivió en Viena durante un corto período con el poeta Oskar Kokoschka antes de casarse con Gropius. Ella continuó residiendo en Viena y viajaba a Weimar en contadas ocasiones. Al iniciar un romance con el escritor Franz Werfel, Gropius le pidió el divorcio. Ver: Keegan, Susanne. *Alma Mahler*.

<sup>10</sup> Gropius simpatizaba con la Teosofía, religión que practicaba Alma, su esposa, al igual que Adolf Meyer, quien fue su colaborador cercano, no solo en la Bauhaus, sino también en la práctica proyectual. En este sentido también parece haber influencias de principios masónicos, pues el padre de Walter Gropius, que también fue arquitecto, era miembro destacado de los círculos masónicos.

<sup>11</sup> Whitford, Frank. *Bauhaus*. p. 38



Así, con base en antecedentes como la escuela de Paul, o las experiencias de Peter Behrens en Düsseldorf, se publica en 1919 el Manifiesto, que antecede al Programa de la Bauhaus<sup>12</sup> redactado enteramente por Gropius<sup>13</sup> y que inicia con la siguiente afirmación:

**¡El objetivo final de todas las actividades creativas es la construcción!**<sup>14</sup>

Para muchos esta frase de Gropius encierra un cierto espíritu masónico; esta idea se ve reforzada por el diseño de la portada del manifiesto que muestra, en estilo expresionista, edificios coronados por tres estrellas que simbolizan a tres artes: la escultura, la pintura y la arquitectura. Esta noción, que presenta a la arquitectura como el espacio en que se sintetizan todas las artes, había sido expuesta con anterioridad por John Ruskin y William Morris, quien en particular, mencionó que:

<sup>12</sup> Donde se estructura el famoso curso básico...

<sup>13</sup> En una carta enviada a Tomás Maldonado, Gropius aceptó la responsabilidad total de la redacción de este documento. Ver: Maldonado, Tomás. *Vanguardia y Racionalidad*. p.p.. 149-163.

<sup>14</sup> Las citas que aparecen en negrillas están tomadas del Manifiesto de la Bauhaus publicado en abril de 1919. Se toma como base la versión presentada en: Whitford, Frank. *Bauhaus*. Es importante observar que la palabra 'bau' (construir) en el documento original fue traducida al inglés como 'building' y de aquí al español pasó como 'edificio'.

*Mi concepción de la arquitectura radica en la unión y en la colaboración de las artes, de manera que cada cosa se subordine a las restantes y al mismo tiempo se encuentre en armonía con ellas [...] Es una concepción amplia, porque abraza la totalidad del ambiente de la vida humana; no podemos sustraernos a la arquitectura mientras formemos parte de la civilización, ya que ella representa el conjunto de las modificaciones y de las alteraciones llevadas a cabo sobre la superficie terrestre, basadas en las necesidades humanas, exceptuando el puro desierto.<sup>15</sup>*

Desde la primera mitad del siglo XIX, los principales teóricos del movimiento *Arts and Crafts*, proponían la unión de las artes. Esta idea no surgía en realidad de una postura estética, sino de una actitud ante el desarrollo industrial, tanto con respecto a la tecnología, como a su impacto en el obrero, en especial por la naciente especialización del trabajo:

*En verdad no es el trabajo el que se divide, sino el hombre: dividido en segmentos de hombre, roto en pequeños fragmentos y migajas de vida, de manera que cualquier fragmento de inteligencia que queda en el hombre no es suficiente para hacer un alfiler, o un clavo, sino que se agota en hacer la punta de un alfiler, o la cabeza de un clavo...<sup>16</sup>*

Si bien para Ruskin la lucha contra la división del trabajo tenía una clara base de tipo ético, la misma lucha para Morris adquiría connotaciones políticas. Gropius se identificaba más con estas últimas.

**La decoración de los edificios fue alguna vez la más noble de las funciones de las Bellas Artes y las Bellas Artes eran indispensables para la gran arquitectura. Hoy existen en completo aislamiento y solo pueden ser rescatadas por la cooperación consciente de todos los artesanos**

Esta frase del primer manifiesto, al igual que muchos aspectos centrales del documento que analizamos, es a todas luces el resultado de la influencia del movimiento *Arts and Crafts*. En especial es posible observar un llamado de tipo social (“...todos los artesanos”), que bien puede ser inspirado por la posición de Morris quien, como ya hemos mencionado, desplegó una gran actividad política dentro del Socialismo.

---

<sup>15</sup> Morris, William. *Como me hice socialista*, publicado en: *Arte y Sociedad Industrial*. p. 11

<sup>16</sup> Cita tomada de John Ruskin: *Stones of Venice*. Ver: Clark, Kenneth. *Ruskin Today*.

**Las antiguas escuelas de diseño eran incapaces de producir esta unidad ¿y cómo en verdad podrían hacerlo, si el arte no puede ser enseñado? Las academias deben ser absorbidas de nuevo por el taller. El mundo del diseñador de patrones y de las artes aplicadas, que consiste tan solo en dibujar y pintar, por fin debe llegar a transformarse en un mundo en el que las cosas son construidas.**

La frase de nuevo hace honor a la educación del artesano a la manera gremial, en clara oposición a la reforma de 1852 en Inglaterra, cuando Henry Cole establece el sistema de enseñanza del diseño por medio de diversas escuelas. La idea de que el arte no puede ser enseñado es original de Ruskin y era sostenida por la mayoría de los miembros del *Arts and Crafts* (con la sobresaliente excepción de Richard Lethaby). El llamado contra los artistas de libros de patrones en realidad tiene poca relevancia en el momento en que se escribe el manifiesto, puesto que este enfoque al diseño ya se había superado desde la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo contiene la intención de Gropius de abandonar el pasado formalista del diseño, para centrarse más en la actividad manual. Por otro lado es una postura claramente distinta a la de las escuelas de diseño de Cole en Inglaterra, en las que el dibujo ocupaba un lugar central, dejando en segundo plano el trabajo en los talleres.

Es interesante observar como, además de los principios gremiales y artesanales, se hace un particular énfasis en la creatividad. Este elemento es importante pues distingue a Gropius del *Arts and Crafts*, que buscaba en el estilo neogótico la solución al problema de la forma en el diseño. Para Gropius había que dar un paso más allá y buscar en la innovación uno de los elementos que vuelven socialmente útil al diseño.

**¡Vamos por lo tanto a crear un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que construye una arrogante barrera entre artesano y artista! Vamos juntos a desear, concebir y crear el nuevo edificio del futuro, combinar todo -arquitectura y escultura y pintura- en una sola forma que algún día se elevará hacia el cielo desde las manos de millones de trabajadores, como el símbolo cristalino de un nueva fe venidera.**

No es de extrañar, al leer esta frase, que muchos historiadores del diseño llamen al inicio de la Bauhaus como 'la época romántica'. En ella, al luchar contra la división de clases, se manifiesta plenamente el pensamiento socialista de Gropius. Este elemento, de origen socio-político, fue uno de los factores que se tomaron en cuenta para estructurar el curso básico, donde las "asignaturas" se impartían tanto por un profesor "teórico" como uno "práctico", ambos en igualdad de circunstancias y responsabilidad. Por otro lado, solo podemos conjeturar respecto a qué clase de fe se refiere Gropius en la última línea. Sin embargo todo parece indicar que se refiere al Socialismo (¿qué otra fe podría ser construida en 1919 por 'las manos de millones de trabajadores?'). Esto no es del todo extraño si consideramos que Gropius diseñó un monumento a los obreros que fueron asesinados durante una manifestación en la ciudad de Weimar (1920). La inclinación por el Socialismo a principios del siglo XX no era extraña; de hecho la avanzada intelectual de esa época, abrazó el socialismo como bandera, si bien surgieron diversas interpretaciones y tendencias (reformistas, revolucionarios e incluso nacionalsocialismo) dentro de estas, Gropius se identificaba con el Socialismo Reformista.

De esta manera se sintetizaban los objetivos de la Bauhaus en el Manifiesto de Weimar:

**La Bauhaus desea educar arquitectos, pintores y escultores de todos los niveles, de acuerdo con sus capacidades, para que lleguen a ser artesanos competentes o artistas creativos independientes y formar una comunidad trabajadora de futuros líderes artistas-artesanos. Estos hombres, de común espíritu, sabrán como diseñar armónicamente edificios en su totalidad - estructura, acabados, ornamentación y mobiliario.<sup>17</sup>**

En el mismo documento, Gropius establece los que serán los principios de la educación en la Bauhaus:

**El arte se eleva sobre cualquier método; el arte en sí mismo no puede ser enseñado, pero ciertamente, las artesanías sí pueden serlo [...] La escuela es sirviente del**

---

<sup>17</sup> Whitford, Frank. *Bauhaus*.



**taller y un día será absorbida por este último. Por lo tanto en la Bauhaus no habrá profesores o alumnos, sino Maestros, Jornaleros y Aprendices [...] La manera de enseñar surge del carácter del taller: formas orgánicas desarrolladas a partir de habilidades manuales.<sup>18</sup>**

En otro documento, los ideales que inspiraron el surgimiento de la Bauhaus, son resumidos de la siguiente manera:

*... a pesar de las dificultades prácticas, la base del trabajo que se desarrolla en la Bauhaus no puede ser nunca demasiado amplia, porque nos proponemos educar hombres y mujeres que sean capaces de comprender el mundo en que viven y crear formas que lo simbolicen.<sup>19</sup>*

Estas consideraciones llevan necesariamente al establecimiento de algunas líneas fundamentales, que incluyen no sólo las cuestiones estrictamente académicas, sino también describen el ideal de ambiente y tipo de relaciones que debían ser estimuladas:

**Evitar toda rigidez; prioridad a la creatividad; libertad individual, pero estudio estricto de la disciplina [...] Exámenes por parte de Maestros y Jornaleros, de acuerdo con los estatutos de los Gremios, ante el Consejo de Maestros de la Bauhaus o de Maestros del exterior [...] Colaboración de los estudiantes en el trabajo de los maestros [...] Asegurar el pago de comisiones, también para los estudiantes [...] Planificación conjunta de diseños extensos, estructurales y Utópicos [...] Contacto constante con los líderes de las artesanías e industrias del país [...] Contacto con la vida pública por medio de exhibiciones y otras actividades [...] Estimulo de relaciones amistosas entre Maestros y Aprendices, fuera del ámbito del trabajo, por lo tanto obras teatrales, conferencias, poesía, música, fiestas de disfraces y el establecimiento de alegres ceremonias en estos encuentros.**

**La instrucción en la Bauhaus incluye todas las áreas científicas del trabajo creativo:**

**A. Arquitectura**

**B. Pintura**

---

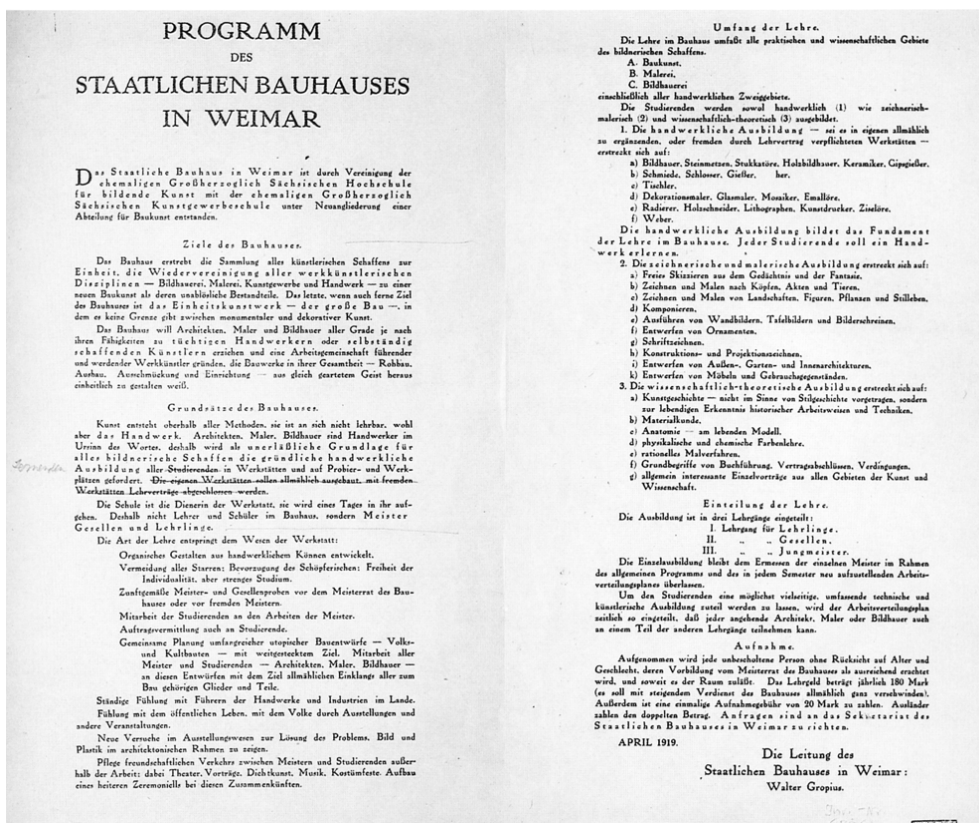
<sup>18</sup> Whitford, Frank. *Bauhaus*.

<sup>19</sup> Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928*. p. 29.

## C. Escultura

### Incluyendo todas las ramas de la artesanía...<sup>20</sup>

Es importante observar que la referencia al establecimiento de gremios no es gratuita, ni tan sólo una metáfora: la estructura administrativa y jerárquica de la Bauhaus estaba inspirada en los gremios medievales. Al término del curso básico, los estudiantes eran llamados 'Aprendices' y si aprobaban los exámenes de la escuela y de la Cámara de Oficios de Weimar, eran llamados 'Jornaleros'. Al término de sus estudios eran llamados 'Maestros'. Sólo los encargados de la docencia, quienes debían llevar cursos adicionales, eran llamados 'Maestros de la Forma'. La población de Weimar, los llamó genéricamente *Bauhauslers*.



De las líneas anteriores es fácil desprender los lineamientos que dieron origen a la Bauhaus y su curso básico: en primera instancia no se trata tan solo de cambiar al arte, sino de cambiar a la sociedad en su totalidad, por medio de la unión de teoría y

<sup>20</sup> Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928*.

práctica, el trabajo centrado en los talleres para el conocimiento de los materiales, la búsqueda de soluciones innovadoras, el rescate de la creatividad del individuo, la estructuración gremial de los miembros, la vida en comunidad y el rechazo de los principios estéticos de las academias de Bellas Artes.

Gropius ha señalado tres características como las principales de la enseñanza en la Bauhaus:

- La unión entre enseñanza teórica y práctica.

*Esta idea de empezar con dos diferentes grupos de maestros fue una necesidad, porque no era posible encontrar ni artistas con suficientes conocimientos técnicos, ni artesanos con suficiente imaginación para los problemas artísticos, aptos para la dirección de los talleres. Una nueva generación capaz de combinar ambos atributos tenía que ser adiestrada primero y en los últimos años, la Bauhaus colocó en la dirección de los talleres a ex alumnos dotados de una experiencia técnica y artística integrada...<sup>21</sup>*

- Maestros comprometidos no solo con su labor docente.

Para Gropius, los profesores de la Bauhaus no deberían estar confinados a la labor pedagógica, por lo que en la escuela se estimulaba de manera importante la actividad profesional -en cualesquiera de las ramas o especialidades de los profesores- y las obras de los maestros eran expuestas continuamente. Gropius practicaba esta postura con el ejemplo, tanto que en ocasiones se le llegó a criticar por usar los talleres de la Bauhaus para el desarrollo de obras particulares. Al respecto él mismo nos dice:

*El éxito de toda idea depende de los atributos personales de aquellos a quienes cabe la responsabilidad de llevarla a la práctica.... Si han de conquistarse para un instituto hombres de sobresaliente capacidad artística, debe brindárseles desde un primer momento amplias posibilidades para su propio desarrollo ulterior, concediéndoles tiempo y espacio para su labor privada. El mero hecho de que estos hombres continúen desarrollando su labor en el instituto, produce la atmósfera creadora tan esencial para una escuela de diseño y en la cual pueden desenvolverse jóvenes de talento. Este es el postulado más importante, al cual deben subordinarse todos los demás problemas que afecten a la*

---

<sup>21</sup> Gropius, Walter. *Mi concepción de la idea del Bauhaus*. En *Alcances de la Arquitectura Integral*. p. 35.

*organización Nada hay más mortal para la vitalidad de una escuela de diseño que sus maestros se vean obligados, año tras año, a consagrar todo su tiempo a las clases...*<sup>22</sup>

- Contacto constante con el ambiente real de trabajo.

Este es un aspecto aunado íntimamente con el anterior, sin embargo, Gropius buscaba involucrar a los estudiantes en la realización de proyectos directamente ligados con la industria.

*Toda la organización de la Bauhaus demuestra el valor educativo atribuido a los problemas prácticos, que estimulan a los estudiantes a superar todos los impedimentos internos y externos [...] Por esta razón me he comprometido en buscar encargos prácticos para la Bauhaus, en los que maestros y alumnos puedan poner a prueba su capacidad...*<sup>23</sup>

Apoyado en estos tres aspectos fundamentales, Gropius proponía, en los hechos, una alternativa a la polémica desatada al interior del Deutscher Werkbund, entre artesanía e industria. Para él, estas dos posturas tan solo representan una diferencia de grado y de hecho, ambas se complementan:

*La principal diferencia entre industria y artesanía se debe no tanto a la distinta naturaleza de los utensilios empleados como a la subdivisión del trabajo en la primera y al control unitario por parte de un único trabajador en la segunda [...] El único remedio consiste en una actitud totalmente diferente hacia el trabajo; el progreso técnico ha demostrado que una forma de trabajo colectivo puede llevar a la humanidad a un grado de eficiencia mucho mayor que el trabajo independiente de los individuos aislados y debemos tener en consideración esta realidad, sin mortificar, de todas formas, el poder y la importancia del esfuerzo personal...*<sup>24</sup>

De esta manera, la estructura pedagógica de la Bauhaus se fue conformando: el programa consistía en una introducción preparatoria de índole práctica, para entrar en contacto directo con los materiales: piedra, madera, metal, cristal, arcilla, textiles y pigmentos, así como con las herramientas manuales para la configuración. Esta práctica en los talleres se complementaba con clases y conferencias sobre

---

<sup>22</sup> Gropius, Walter. *Mi concepción de la idea del Bauhaus*. En *Alcances de la Arquitectura Integral*. p. 37.

<sup>23</sup> Gropius, Walter. *Mi concepción de la idea del Bauhaus*. En *Alcances de la Arquitectura Integral*. p. 41.

<sup>24</sup> Gropius, Walter. *Mi concepción de la idea del Bauhaus*. En *Alcances de la Arquitectura Integral*. p. 33.

geometría, composición y estudios de la naturaleza. Este período inicial tenía una duración de seis meses y conformó el llamado curso básico (*Vorlehre*). El objetivo de este período era el de estimular la creatividad de los alumnos y posibilitar la experimentación.

Después del curso básico, el alumno continuaba un período de tres años, durante el cual podía profundizar en el aprendizaje dentro de uno de los talleres (*Werklehre*), bajo la supervisión de dos maestros de la forma; uno de carácter práctico y el otro teórico. Además, en este período se hacían estudios sobre la naturaleza, teoría de la composición y métodos de representación (*Formlehre*). Siguiendo los modelos gremiales, al final de este período, los alumnos debían presentar un examen, no sólo ante sus profesores, sino ante un comité municipal de Maestros-Artesanos, que eventualmente otorgaban el título de Oficial en una determinada actividad o artesanía. En esta etapa se estimulaba no tanto el “individualismo artesanal”, sino sobre todo la “cooperación colectiva en la construcción”.

El título de Oficial, conllevaba el status de aprendiz-bauhaus, que era el que permitía el acceso a la última fase de la preparación (*Baulehre*), en la que el alumno se enfrentaba a proyectos derivados de necesidades reales de la industria. Esta fase duraba entre tres y cuatro años, dependiendo de la complejidad de los trabajos atacados. Al final de ella se le otorgaba al alumno el título de Maestro y tan sólo después de un complicado examen y demostración de trabajos realizados, podían aspirar a ser llamados Maestros de la Forma, que era el título oficial que se daba a los profesores de la Bauhaus.<sup>25</sup>

En esta estructura, aparentemente sencilla, Gropius logró reunir varios de los antecedentes y tendencias de la época. El resultado fue una escuela que revolucionó la educación en el campo artístico y del diseño, pues los requerimientos expresivos de la forma no se estudian independientemente de la esfera de la actividad productiva. Finalmente, la Forma no se ve como “invención”, sino como un

---

<sup>25</sup> Ver: Pevsner, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. p.p. 184-187. También Wingler, Hans. *The Bauhaus*.

*medio* para modificar la vida cotidiana. Su principal valor radica en que contempla los diversos aspectos: la expresión y calidad visual, la producción y el ambiente en que los seres humanos desarrollamos todas nuestras actividades.

Sin embargo una situación es notoria:, a pesar de los llamados para reunir todo en la arquitectura, en los inicios de la Bauhaus no se daban cursos sobre esta disciplina. Es probable que esta situación se diera debido a que Gropius no encontró, entre arquitectos experimentados, quienes fueran capaces de desprenderse de modos didácticos enraizados en el pasado. Por este motivo, Gropius se vio obligado a buscar entre artistas a quienes fueran los docentes del curso básico y de la Bauhaus en general. Nombra a los primeros Maestros de la Forma: el escultor Gerhard Marcks y los pintores Lyonel Feininger y Johannes Itten. Destaca la actividad de este último.

Johannes Itten (1888-1967) era sin duda un personaje singular. Nacido en Suiza, su primer trabajo fue como maestro de primaria, gracias a lo cual entró en contacto con



las teorías pedagógicas de Pestalozzi y Montessori. Ya en la edad adulta empezó a estudiar pintura y pronto decide establecer su estudio en Viena, la capital cultural de Europa Central en las primeras décadas del siglo XX. Aquí se mezcla tanto con arquitectos<sup>26</sup> como con poetas y músicos, gracias a lo cual conoce a Alma Mahler. Esta lo presentó a Gropius, quien en ese momento debía nombrar a un Maestro, puesto que el designado para ese puesto (Cesar Klein), se vio imposibilitado para viajar a Weimar. El nombramiento de Itten se vio influenciado además por la recomendación

---

<sup>26</sup> Destaca su amistad con Adolf Loos, gran defensor de la arquitectura sin decoración y que fue el que organizó la primera exposición pública de Itten.

que de él hiciera Adolf Loos.

La relación entre Itten y Alma Mahler fue determinante, pues la influencia de ella sobre Gropius era enorme. Ciertamente el *glamour* que la rodeaba ejerció una gran fascinación sobre el joven arquitecto, acostumbrado más a las actividades racionales del trabajo proyectual, que a las reuniones bohemias.

Itten era sobre todo una persona mística, para algunos un tanto extraño, sin embargo sus métodos pedagógicos tenían una gran coherencia con sus principios filosóficos. Se reconocía como perteneciente a la fe Mazdazna, derivada del antiguo Zoroastrismo. Esta religión ve al mundo como el campo de batalla permanente entre



el bien y el mal, por lo tanto, lo que se percibe normalmente como realidad no es más que un velo que obscurece el camino hacia una existencia más auténtica y sublime. Para alcanzar este objetivo, era necesario realizar ejercicios físicos y mentales, así como someterse a un estricto vegetarianismo. Lo más relevante es que esta es la idea que sustentaba el trabajo abstracto de Itten, quien

consideraba que este era el medio para poder llegar a la “realidad verdadera”. Por lo tanto, Itten consideraba que esta escuela filosófica era el medio ideal para despertar la creatividad individual.

Cuando Itten conoció los planes de Gropius para la Bauhaus, logró convencerlo de establecer un curso de seis meses (el famoso *Vorlehre* o *Vorkurs*) previo al inicio de los estudios formales, con el objeto de seleccionar a aquellos estudiantes con mayores aptitudes y de despertar en ellos la creatividad innata al ser humano. Gropius aceptó la idea sin reparo. Gracias a esto, la influencia de Itten fue enorme, pues prácticamente era el responsable de aceptar o rechazar a los aspirantes. Uno de estos cuenta la siguiente anécdota:

*Después de tener una entrevista con Gropius [...] recuerdo mi temblor conforme era conducido a una habitación totalmente blanca, y desnuda excepto por una enorme cruz de madera. Sobre un simple banco de hierro, se encontraba sentado un hombre joven que vestía un hábito de monje. Sus mejillas estaban sumidas y sus ojos proyectaban un fuego febril. Era uno de los alumnos en quien Itten más confiaba.[...] El joven me vio, entonces dijo algo en una voz que cantaba en éxtasis, después movió afirmativamente su cabeza. No había visto ninguno de mis dibujos y difícilmente me había escuchado pronunciar palabra alguna, pero yo había pasado el examen y fui aceptado. 'El Maestro tiene una confianza total en sus juicios intuitivos'...*<sup>27</sup>

Este ejemplo es una muestra del lado místico de la Bauhaus, así como de la influencia y poder de Itten. Este fue nombrado Maestro de la Forma en numerosos talleres de la Bauhaus y su presencia se sentía en toda la escuela. Incluso la cafetería de la escuela servía solamente comida vegetariana. Alma Mahler, en una carta dirigida a una amiga, comenta sobre este aspecto:

*Puedes detectar a un bauhausler a una cuadra de distancia por el penetrante olor a ajo...*<sup>28</sup>

Los estudiantes que deseaban comer carne nada más lo podían hacer el domingo, que era el día que todos salían de las instalaciones (el horario de clases de la Bauhaus era de lunes a sábado, de 8:00 a 21:00 hrs., pero los ejercicios de meditación de Itten empezaban a las 6:00 y eran obligatorios). Más allá del aspecto anecdótico de la filosofía de Itten, se encuentran metas de gran trascendencia, pues más que intentar cumplir con algunos objetivos de aprendizaje, se apuntaba hacia una formación integral, en la que el estudiante liberara su potencial creador y artístico por medio de la práctica manual y el desarrollo de una personalidad activa, espontánea y sin inhibiciones. Al ejercitar integralmente sus sentidos, se pretendía reconquistar la unidad psico-biológica del individuo, para generar y cultivar un conocimiento que no residía exclusivamente en la esfera intelectual.

El lado político de la Bauhaus lo representaba Gropius, quien consideraba que:

---

<sup>27</sup> Citado en: Neumann, Eckhard. *Bauhaus and Bauhaus People*. 1970.

<sup>28</sup> Ver Keegan, Susanne. *Alma Mahler*. p. 102.



*... el capitalismo y la política del poder han hecho que nuestra especie sea creativamente gris y que una amplia masa de filisteos burgueses estén sofocando al arte vivo. El burgués intelectual ha demostrado su inhabilidad para sostener a la Cultura Alemana<sup>29</sup>*

Las inclinaciones políticas de Gropius encontraron un contrapeso en Alma Mahler, como lo demuestran los hechos que siguieron a la matanza de obreros durante una manifestación en Weimar, en 1920: varios estudiantes decidieron asistir a los funerales y otras manifestaciones, y según lo relata Alma:

*Walter Gropius siempre se arrepintió de haber permitido que yo le convenciera de no tomar parte en esas manifestaciones. Yo solo deseaba que no se inmiscuyera en la política...<sup>30</sup>*

Como respuesta a esta situación, Gropius envió a los estudiantes que participaron en las manifestaciones un memorandum en el que los reprendía por ese hecho, sin embargo, el sí participó en un concurso para el diseño de un monumento a los obreros muertos durante las manifestaciones... y ganó el concurso<sup>31</sup>.

Durante esta época, resulta evidente el cambio de Gropius. En el aspecto político toma posturas en ocasiones ambivalentes, debatiéndose entre sus propias ideas y la necesidad de mantener una imagen apolítica para la Bauhaus. Por lo que se refiere a su posición como diseñador, parece abandonar al funcionalismo como eje rector de su pensamiento:

*Los objetos configurados por la utilidad y la necesidad no pueden detener el deseo por un mundo de belleza completamente nuevo, ni el renacimiento de esa unidad espiritual que se elevó hasta el milagro de la catedral gótica...<sup>32</sup>*

---

<sup>29</sup> Whitford, Frank. *Bauhaus* p. 37.

<sup>30</sup> Ver: Keegan, Susanne. *Alma Mahler*. p. 106

<sup>31</sup> El monumento, que fue severamente dañado durante la 2a Guerra Mundial, fue reconstruido posteriormente por el gobierno de la hoy desaparecida República Democrática Alemana. En exposiciones de la obra de Gropius, antes de salir de Alemania, se presentaba este monumento, sin embargo en su primera exposición retrospectiva en Inglaterra y en publicaciones posteriores, años más tarde, Gropius eliminó esta obra, así como algunas ideas (no realizadas) sobre viviendas para obreros. Un caso similar se presenta con Mies Van der Rohe, quien diseñó un monumento a Rosa Luxemburgo.

<sup>32</sup> Todo parece indicar que la unidad espiritual a que se refiere Gropius, tiene que ver más con principios masónicos que con los cristianos. Por otro lado, la mención sobre el estilo gótico, confirma su relación con el *Arts and Crafts*.

En esa misma época, durante una revisión de los primeros trabajos que se llevaron a cabo en la escuela (y que tal parece no cumplían con las aspiraciones de Gropius), podemos ver parte de la visión humanística y mística que lo animaba:

*Sugiero que, por lo pronto, evitemos hacer exhibiciones públicas y que trabajemos desde un nuevo punto de partida, para que en estos tiempos turbulentos, podamos reunir nuestros pensamientos, refrescarlos y llegar a ser, antes que nada autosuficientes [...] Nos encontramos ante una catástrofe colosal en la historia mundial, ante una transformación de la totalidad de la vida y la totalidad de la vida interior del hombre [...] No habrá grandes organizaciones espirituales, sino logias pequeñas, autocontenidas. Se formaran conspiraciones que observaremos y daremos forma artística a un secreto, a un núcleo de creencia, hasta que, desde los grupos individuales, surja de nuevo una idea universalmente grande, duradera, espiritual y religiosa, que eventualmente encontrará su cristalina expresión en una gran Obra de Arte Común [Gesamtkunstwerk]. Y esta gran obra total de arte, esta catedral del futuro, brillará entonces con su abundancia de luz sobre los más pequeños objetos de la vida cotidiana.<sup>33</sup>*

A pesar de estas esporádicas intervenciones en las labores académicas cotidianas, durante todo el período de Itten, Gropius estaba sumergido en labores de todo tipo para defender la escuela que empezaba a ser fuertemente atacada por sus opositores, que veían en ella una mala manera de gastar el presupuesto del Estado. Estas actividades prácticamente absorbían la mayor parte de su tiempo, sin embargo, se las ingenió para sostener su práctica profesional. Debido a los problemas económicos de Alemania, el principal problema para la Bauhaus era conseguir el presupuesto para los materiales y maquinarias de los talleres.

Por otro lado el alejamiento y rompimiento con Alma y su círculo de artistas y amistades ‘místicas’ aunado al contacto con industriales y políticos, hizo renacer en Gropius su espíritu emprendedor, pragmático y decidido a alcanzar sus ideales. Conforme esta visión pragmática tomaba mayor fuerza en Gropius, el choque con Itten era inevitable. Así, en 1922, Gropius hizo circular entre los profesores de la Bauhaus un memorandum, que en una de sus partes decía:

---

<sup>33</sup> Gropius, Walter. *Address to the Bauhaus Students*. 1919. Reproducido en Benton, Timothy (Comp) *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p.p. 79-80.

*El Maestro Itten recientemente ha insistido en que uno debe decidirse ya sea en producir trabajos como un individuo en completa oposición al exterior mundo económico o buscar un entendimiento con la industria ... Yo busco una unidad que sea la fusión, no la división de estas formas de vida [...] Algunos de los miembros de la Bauhaus apoyan una especie de doctrina de Rosseau mal entendida de "regreso a la naturaleza". Esto sería consistente si una persona desechara a todo el mundo y se refugiara en una isla. Pero si permanece en este mundo, las formas de su trabajo mostrarán sus ritmos mientras más luche por entender sus retos... Toda la arquitectura y el Arts and Crafts de la última generación es, aparte de algunos pocos ejemplos, una mentira. En todos esos productos uno reconoce el esfuerzo falso y espástico de "hacer Arte"...<sup>34</sup>*

Itten presentó su renuncia, que le fue pedida por Gropius, en 1923.<sup>35</sup>

Al iniciarse la segunda fase de Weimar, es claro que en Gropius se había operado un cambio trascendental, en el que influyó su vida privada (su divorcio de Alma Mahler y su matrimonio con Ise, alumna de la Bauhaus), sus experiencias como director de la Bauhaus (enfrentarse a un mundo hostil como era el de la política y sus relaciones con el poder de la industria) y su personalidad (no aceptar la competencia de otra figura con tanta o más importancia que la propia). En la cita precedente, es notorio el abierto rechazo al movimiento *Arts And Crafts*.

---

<sup>34</sup> Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p.p. 51-51

<sup>35</sup> En este año Gropius se casó por segunda vez. Su relación con Alma Mahler se volvió muy tirante debido a disputa sobre la patria potestad de su hija, quien eventualmente quedó en custodia de la madre. ¿Es una coincidencia que en ese mismo año Gropius se decidió a pedir la renuncia de Itten?



Al renunciar Itten, nombra como Maestro de la Forma, a László Moholy-Nagy (1895-1946), quien apoyado por Wassily Kandinsky (1866-1944) y Josef Albers (1888-1976) fue fundamental para los cambios que Gropius quería introducir en la Bauhaus. Moholy-Nagy, nacido en Hungría era la persona que vivía enteramente en el taller de maquinas, dado a la constante reflexión y análisis, era una fuerte imagen contra la influencia de Itten, sin embargo esta aparente 'dureza' era suavizada por sus ideas religiosas y artísticas. Moholy-Nagy también actuó como mediador entre diversas manifestaciones artísticas, particularmente las surgidas en el grupo *De Stijl* y en la Unión Soviética, pues era conocido admirador de la obra de Malevitch, Tatlin, Rodchenco, El Lissitzky, Gabo y Pevsner.



El movimiento *De Stijl*, surge en Holanda al interior de un grupo de artistas, que tenían en común las ideas de la Teosofía. Entre los líderes de este movimiento, destacan Piet Mondrian y en especial Theo van Doesburg.

Gropius conoce a van Doesburg desde 1920 y tal parece que le da esperanzas de llegar a ser Maestro de la Forma en la Bauhaus, por lo que van Doesburg decide mudarse a Weimar, su actitud, al emprender este viaje, era casi la de un misionero, portador de la verdad. Su intención era la de cambiar a la Bauhaus, a la que el Movimiento *De*

*Stijl* criticaba continuamente:

*Para poder alcanzar las metas que ha propuesto la Bauhaus por medio de sus manifiestos, se requiere de otros Maestros, que conozcan lo que implica la creación de una obra de arte unificada y que puedan demostrar su capacidad para crear tal arte...<sup>36</sup>*

van Doesburg se establece en Weimar y si bien Gropius no lo aceptó en la Bauhaus, al menos la personalidad del holandés le resultaba interesante. Sin duda Gropius sabía lo que hacía van Doesburg<sup>37</sup> y dejaba que la influencia de sus ideas y proyectos se sintiera en la Bauhaus<sup>38</sup>, a pesar de las abiertas críticas que se hacían a su postura. van Doesburg consideraba “absurdo e inconcebible” que el creador de una de las primeras obras de arquitectura racionalista (la fábrica Fagus de 1911), estuviera al frente de una institución expresionista como la Bauhaus.

van Doesburg establece su estudio cerca de la escuela, y ahí lleva a cabo conferencias y reuniones entre artistas.

<sup>36</sup> Whitford, F. *Bauhaus*. p. 116.

<sup>37</sup> El departamento que habitaba le fue facilitado por Adolf Meyer, que era buen amigo de Gropius.

<sup>38</sup> En una de las exposiciones de la Bauhaus, se dio un espacio destacado a los diseños del grupo *De Stijl* y en especial a G. Rietveld, quien ahí presentó su famosa silla “*Red and Blue*”. Por otro lado, en la colección de libros de la Bauhaus, se publicaron uno escrito por Mondrian, otro por Van Doesburg y otro por Oud.

*van Doesburg atacó a los principios y a la gente con trompetas y tambores. Y sabía gritar. Mientras mas alto gritaba, creía que sus ideas penetrarían en las mentes de la gente [...] Sus discursos eran interrumpidos aquí y allá por pasajes de música constructivista que su esposa Nelly ejecutaba al piano; golpeaba con fuerza el teclado y producía desarmonías. Lo disfrutábamos enormemente.*<sup>39</sup>

Eventualmente convence a 4 alumnos de la Bauhaus de abandonar la escuela, para unírsele y poder ofrecer un curso. Este se llevó a cabo con gran éxito. Como era de esperarse, la mayoría de los asistentes al curso de van Doesburg eran profesores y alumnos de la Bauhaus. De esta manera, el movimiento *De Stijl* logró entrar en la Bauhaus.

En un artículo publicado en 1922, van Doesburg sintetiza de la siguiente manera los principios del movimiento<sup>40</sup>:

*... nuestros sentidos interiores reconocen toda creación humana tan sólo como la superficie de una batalla que se desarrolla en nuestro propio ser. No se lleva a cabo tan solo en el arte, la ciencia, la filosofía o la religión, sino en nuestra existencia cotidiana, donde toma la forma de una batalla por la existencia espiritual y material [...] La excelencia en el trabajo manual, en la época de la filosofía materialista, degradaba al hombre a una máquina; la máquina, usada adecuadamente al servicio de la construcción cultural, es el único medio para llevar a cabo lo opuesto: la liberación social [...] Tan sólo la máquina nos puede proveer de una certeza constructiva. La nueva potencialidad de la máquina ha dado origen a una teoría estética apropiada para nuestra era, que he tenido la ocasión de nombrarla como "la estética mecánica.*

En otra parte del mismo artículo aparece una crítica más o menos velada hacia las posiciones de Itten:

*Aquellos que creen que el espíritu superará a la naturaleza en alguna esfera más allá de las ataduras de la realidad, tal vez nunca admitan que la actual forma general de nuestras vidas nos da las condiciones necesarias para un estilo de vida y del arte en el que las verdades religiosas que trascienden al individuo puedan ser alcanzadas... este estilo, totalmente alejado de la vaguedad romántica, de la idiosincrasia decorativa y de la espontaneidad animal, será un estilo de monumentalidad histórica.*

---

<sup>39</sup> Ver Neumann, Eckard. *Bauhaus and Bauhaus People*. p. 208.

<sup>40</sup> Van Doesburg, Theo. *The Will to Style* (1922). Reproducido en Baljeu, Joost. *Theo Van Doesburg*. p.p. 115-126.

La estética *De Stijl* se encontraba fuertemente basada en los principios de la Teosofía. Mondrian explicaba que para llegar a la auténtica verdad, el arte debía dejar de copiar la realidad para penetrar en su verdadera estructura, que se comprendía gracias a la geometría y al uso de los colores primarios. Por último, van Doesburg nos presenta algunos de los aspectos principales que establecen una diferencia entre el antiguo y el nuevo estilo:

*Certeza contra lo incierto.*

*Apertura contra cerrazón.*

*Claridad contra vaguedad.*

*Energía religiosa en vez de fe y autoridad religiosa.*

*Simplicidad contra complejidad.*

*Relaciones, en vez de forma.*

*Síntesis en vez de análisis.*

*Construcción lógica en vez de constelaciones líricas.*

*Mecanización en vez de trabajo manual.*

*Forma plástica en vez de imitación y ornamentación decorativa.*

*Colectivismo en vez de individualismo.*

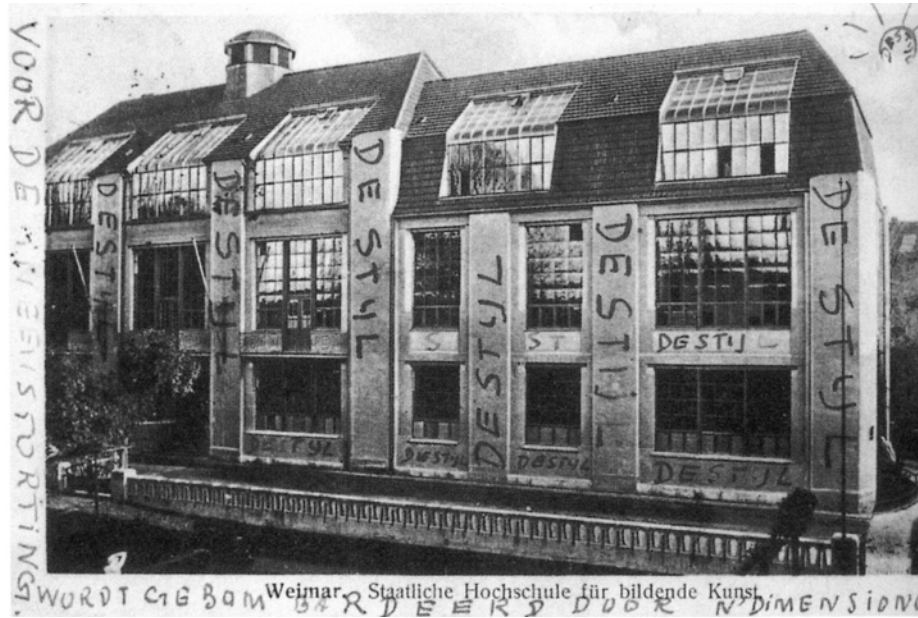
*Aquellos diversos artefactos que sirven a un propósito particular, no parten de una intención artística cualquiera. Y sin embargo nos mueven por su belleza...*

Gropius explicó que su rechazo al ingreso de van Doesburg como maestro en la Bauhaus se debió a que:

*Consideraba que carecía de las cualidades del buen pedagogo que, además, era excesivamente dogmático y agresivo y que afrontaba los problemas en forma puramente simplista.<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> Ver Maldonado, Tomás. *Vanguardia y Racionalidad*. p. 156.



A pesar de no haber aceptado a van Doesburg como maestro en la Bauhaus, Gropius encontró en sus ideas algunos elementos que le permitieron iniciar un nuevo cambio. Es claro como el grupo *De Stijl* propone una equilibrada mezcla entre religiosidad (incluso cierto misticismo), con la practicidad que la vida cotidiana demandaba en esos años. Por otro lado, parece poner punto final a la discusión entre trabajo manual (artesanal) y el uso de la máquina, todo esto sin olvidar a la sociedad en su conjunto. A la estética expresionista, se oponía la de la máquina y el control racional del proceso creativo. Finalmente, en el uso de formas geométricas básicas y colores primarios, propone las bases para un manejo de la forma, tanto en la arquitectura como en otros objetos (como mobiliario y telas sin olvidar la gráfica y la tipografía). Son estos elementos formales los que permiten, finalmente, establecer un claro puente que permite la objetivación y síntesis de principios morales (incluso religiosos), éticos, económicos y productivos, todo esto en la búsqueda de una mejor sociedad.





Estas ideas también se propagaron en el interior de la Bauhaus. Kandinsky consideraba que en la base de la pirámide del desarrollo humano se encontraban los socialistas, más arriba los comunistas, pero la cima estaba reservada para los teósofos que, por medio del poder del análisis racional, podían llegar a la síntesis: esencia misma del arte.<sup>42</sup> Los elementos que usaba Kandinsky para evaluar una obra de arte no eran estéticos, sino morales (continuamente habla del arte *bueno* o *moral*, así como de la *honorabilidad*):

*Espero que haya quedado claro que me refiero a la educación del espíritu y no a una supuesta necesidad de introducir por la fuerza en la obra un contenido consciente o de revestir artísticamente este contenido pensado... Cuando el alma del artista está viva, no necesita del sostén de las teorías ni del intelecto.*<sup>43</sup>

En ese momento, para Gropius era evidente que debería iniciar un cambio total. La oportunidad se presentó en forma de crisis: en esta época, la inflación económica tiene un grave efecto sobre todas las esferas de la vida en Alemania. La Bauhaus se ve obligada a retraerse al no encontrar recursos para continuar con su proyecto, los mismos habitantes de la ciudad de Weimar ven con recelo creciente a los miembros de la escuela, inmersos en una actividad que aún no alcanzaban a comprender. Los ruidosos encuentros de fin de semana organizados en la Bauhaus eran una de las fuentes de descontento, también lo era el excéntrico modo de ser de sus miembros

*Unos llevaban camisas rusas y pantalones tradicionales de carpintero alemán, acampanados en los bajos. Solían ir calzados con zuecos de madera, que algunos decoraban con "ojos" negros en la parte delantera y un "rabo" rojo en la parte posterior... habían llegado con el cabello largo; en medio del general jolgorio se encasquetaron una olla a manera de sombrero y recortaron el sobrante. Otros se afeitaron completamente*

<sup>42</sup> Ver: Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. p. 128.

<sup>43</sup> Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. p. 133.

*la cabeza y algunos, incluso, la decoraron pintando en ella motivos geométricos...*<sup>44</sup>



Estos elementos alimentaban parte de las críticas que se les hacían a los *Bauhauslers*. Por otro lado, también había críticas serias. En 1922, Vilmos Huszar<sup>45</sup> publica en diversos diarios sus comentarios sobre la primera exposición de los trabajos de la Bauhaus y critica fuertemente los trabajos presentados, en los que ve trabajo individual alejado de las premisas colectivistas de Gropius e incluso considera que el trabajo de artistas como Klee, Feininger y Kandinsky son de calidad inferior a los que habían realizado antes de formar parte de la Bauhaus. Este artículo termina con las siguientes frases:

*Enfrentados con el predominio de un absoluto individualismo, en el que cada quien trabaja de acuerdo a su propio estado de ánimo ¿pueden ser alcanzadas las metas deseadas?. ¿Podemos esperar la reunificación de todas las disciplinas de los artistas mientras no haya un ideal común que genere lazos de unión?. En un país desgarrado política y económicamente ¿Podemos justificar el gasto de grandes sumas de dinero en un instituto como lo es la Bauhaus hoy?*

*Mi respuesta es: NO - NO - NO.*

*La improductividad de la Bauhaus como es actualmente, deja en claro que permitir que el instituto continúe como una "Meisterschule", sería un crimen contra el estado y la civilización. La atmósfera de la Bauhaus está corrompida. Solo es posible mejorarla por medio de la aplicación de métodos radicales. Estos "Maestros Artistas" deben ser despedidos e iniciar un nuevo comienzo sobre la única base racional: los principios del taller.*

<sup>44</sup> Perelló, Antonia. *Las claves de la Bauhaus*. p. 70.

<sup>45</sup> Huszar, Vilmos. *The Staatliche Bauhaus in Weimar*. 1922. Reproducido en Benton, Timothy (Comp). *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p.p. 94-95.

Algunos profesores de la Bauhaus reaccionaron activamente contra estas críticas, como por ejemplo Oskar Schlemmer, quien publica un panfleto en el que argumenta:

*La escuela estatal de la Bauhaus en Weimar es la primera, y hasta la fecha la única escuela pública en Alemania -y tal vez en todo el mundo- que hace un llamado a todas las fuerzas creativas dentro de las artes, para llegar a ser influyentes mientras todavía tienen vida. Al mismo tiempo procura, por medio del establecimiento de talleres fundados sobre las artesanías, unificar y estimular productivamente a todas las artes, con el propósito de combinarlas en la arquitectura [...] Actualmente tan sólo podemos establecer el plan completo, echar los cimientos y preparar las piedras de la construcción, pero ¡Existimos! ¡Tenemos la intención! ¡Estamos produciendo!.<sup>46</sup>*

También surgieron críticas de índole política, motivadas principalmente por la posición radicalmente comunista de algunos de sus miembros. Por ejemplo, Lazlo Moholy-Nagy, en un escrito de 1922, donde defiende la postura de Constructivismo, menciona:

*La realidad es la medida del pensamiento humano. Es el medio por el cual nos orientamos en el universo. La actualidad -la realidad de este siglo- determina lo que podemos tomar y lo que no podemos entender. Y esta realidad de nuestro siglo es la tecnología -la invención, construcción y mantenimiento de la maquina [...] El nuevo mundo del proletariado necesita del Constructivismo, basado en la premisa del comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico...<sup>47</sup>*

Incluso, en una ocasión, la casa de Gropius es registrada por la policía en busca de “material subversivo”, lo que promovió una airada respuesta de Gropius a las autoridades municipales:

*En público, ante el parlamento de Turingia, con fuerza he rechazado todos los intentos de que los partidos políticos utilicen mi instituto para propósitos políticos [...] Me avergüenzo de mi país, Excelencia, porque a pesar de todo lo que he hecho, parece que precisamente en el estoy sin protección...<sup>48</sup>*

---

<sup>46</sup> Schlemmer, Oskar, *The Staatliche Bauhaus in Weimar*. 1923. Reproducido en Benton, Timothy (Comp) *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p. 127.

<sup>47</sup> Moholy-Nagy, Lazlo, *Constructivism and the Proletariat*. 1922. Reproducido en Benton, Timothy (Comp) *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p. 95-96

<sup>48</sup> Ver Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 76.

Ante las múltiples presiones, los Maestros de la Bauhaus deciden organizar un gran



evento en 1923, en el cual intentaban mostrar las diversas facetas del trabajo realizado en la escuela. El evento, bajo el lema *Arte y Tecnología - Una nueva unidad*, fue llamado *Bauhauswoche*. Con duración de una semana, se llevó a cabo tanto en los locales de la Bauhaus como en el museo de Weimar y comprendió

desde conferencias (impartidas por Gropius, Kandinsky y Oud), hasta un concierto (obras de Stravinsky, Busoni y Hindemith), espectáculos de luz con base en dibujos y pinturas de Hirschfield-Mack, proyecciones cinematográficas, obras de teatro y espectáculos de danza con escenografías diseñadas por Schlemmer (en un teatro recientemente construido por Gropius y Meyer), fiestas con fuegos artificiales, conciertos de la banda de jazz de la Bauhaus, incluso se proyectó una casa (*Haus am Horn*) que podía reproducirse en serie fácilmente, con mobiliario diseñado por Marcel Breuer, entonces alumno de la Bauhaus.



Por falta de recursos económicos no fue posible construir los prototipos de estos proyectos<sup>49</sup>. Sin embargo se hizo un gran esfuerzo en la realización de este evento, que en la opinión de algunas personas, no cumplía con las expectativas generadas:

*¡La semana de la Bauhaus ha empezado! ¡Carteles en todos los trenes transcontinentales! El presidente va a asistir a la inauguración. Los hoteles están abarrotados con visitantes extranjeros. Mil hogares serán evacuados para los críticos de arte. La Internacional de la Bauhaus es interpretada en cada plaza... ¿Y cuál es la razón para todo esto? En el museo hay algunos gabinetes llenos de pequeños jarros y pequeñas cositas tejidas. Esto es por lo que Europa se encuentra excitada. ¡Pobre Europa!*<sup>50</sup>

Poco después de este evento, Gropius publica un artículo relativamente extenso, en el que intenta resumir los objetivos y los logros alcanzados hasta ese momento. En este documento, su autor considera que

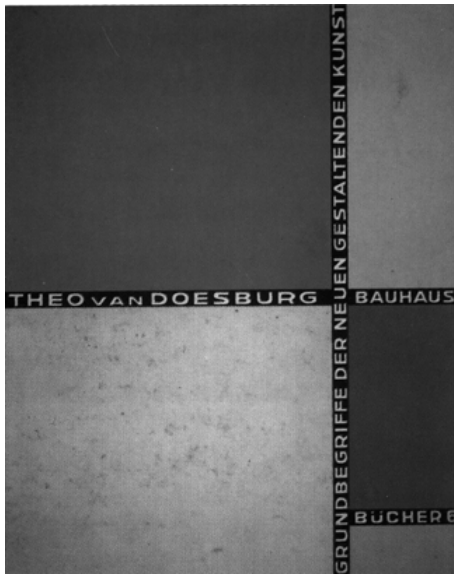
*Nada puede existir aisladamente [...] Sólo el trabajo producido por un impulso interno puede tener significado espiritual. El mundo mecanizado*

<sup>49</sup> Estos proyectos fueron publicados posteriormente en el *Bauhausbücher* No. 3 en 1925. Ver Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*.

<sup>50</sup> Carta enviada por Gerhard Marcks al Consejo de Maestros de la Bauhaus. Citada en: Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 57.

*carece de vida, solo es apto para las máquinas inanimadas. Mientras la economía mecanizada siga siendo un fin en sí misma, en vez de un medio para liberar el espíritu del fardo de los trabajos materiales, el individuo permanecerá sometido y la sociedad en desorden. La solución depende de un cambio en la disposición del individuo hacia su trabajo, no de la mejora de las circunstancias exteriores y la aceptación de este nuevo principio tiene una importancia decisiva para el nuevo trabajo de creación.*<sup>51</sup>

Gropius dedica en esta época la mayor parte de su esfuerzo a la promoción de actividades que justificaran el proyecto de la escuela. De esta manera se inicia la publicación de los Libros de la Bauhaus (*Bauhausbücher*). El primero de ellos publicado en 1925 fue coordinado por Gropius y tuvo como título *Internationale Architektur*. Otros libros tenían contenido pedagógico (por ejemplo el de Klee:



*Paedagogisches Skizzenbuch*, 1925, o el de Kandinsky *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926) y otros a revisar tendencias o propuestas artísticas de vanguardia (Piet Mondrian, *Neue Gestaltung*, 1925, y el de T. van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1925). Por lo que se refiere a estas publicaciones, el año más intenso fue 1925, cuando se publicaron cinco números de la colección<sup>52</sup>, lo que da idea de la febril actividad desplegada por Gropius, no sólo para la difusión en si misma, sino para conseguir suficientes

fondos para la impresión, en medio de la inflación acelerada que se desató en toda Alemania.

Tanto el ambiente económico, como político de Alemania, así como la diversidad de tendencias que se daban en el aspecto artístico, convirtió a la Bauhaus en el centro de una intensa polémica. Los trabajos que se realizaban, eran blanco de ataques de

<sup>51</sup> Gropius, Walter. *Alcances de la Arquitectura Integral*. p.p. 29-42.

<sup>52</sup> En total se publicaron 13 libros, el último de ellos en 1932. Muchos quedaron en preparación, entre ellos escritos por Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Mart Staam y otros. La colección inicial contemplaba diversos temas relacionados con el arte, desde el diseño urbano hasta la influencia de la música, pasando por teatro, escultura, pintura y tipografía.

derecha e izquierda y de artistas de vanguardia que veían una actitud o bien demasiado revolucionaria y poco conducente a la creación de una postura nacional, o en el otro extremo, muestras de obras incongruentes con los planeamientos que dieron origen a la escuela. Gropius intenta mantener una posición neutral ante estas polémicas y enfatiza el carácter apolítico de la institución, sin embargo con el tiempo esta estrategia rindió pocos frutos. En 1924, K. Nonn publica un artículo en los periódicos alemanes, en el que hace una fuerte crítica a Gropius y a la Bauhaus. Algunas de las frases contenidas en ese artículo muestran la pasión que desataba la polémica alrededor de la escuela, por lo que vale la pena citar en extensión parte de su contenido:

*Gropius (junto con su programa) no es nada nuevo; ni siquiera es relevante actualmente. Lo nuevo es su ciega negación de todos los principios con relación a su trabajo y al de sus estudiantes, a pesar del programa que han publicado, pues en su actuación, la gente de la Bauhaus, rechaza groseramente todos los principios de la razón. Este es el error de la permeación, totalmente mal dirigida, de la realidad concreta por un concepto abstracto, casi místico del arte, que no merece el nombre de "filosofía" que se le ha querido dar [...] La gente de la Bauhaus ha establecido una "síntesis abstracta del escenario", y han "creado" una "nueva tipografía", haciendo que un japonés escriba las letras alemanas de arriba hacia abajo, en vez de derecha a izquierda [...] La reacción en Alemania, después de un silencio carente de palabras creado por el shock del desconcierto, ha sido la del llanto de ira de los especialistas ante esta extravagancia sin sentido, en la que se emplean los fondos del Estado para tales excentricidades [...] La actitud filosófica, que es claramente reconocible y que está dedicada a negar todo lo que existe, ocasiona que las personas en la Bauhaus pierdan toda conexión social, en su sentido más amplio. El trabajo de la Bauhaus muestra signos de la más profunda desintegración y aislamiento espiritual. [...] No debería permitirse que una pequeña banda de personas con intereses personales -que en su mayor parte son extranjeros- sofoquen a la sana masa de jóvenes artistas alemanes, como una capa de aceite sobre agua pura [La Bauhaus] ha sido, desde sus inicios, partidaria de una política, pues se ha autoproclamado, como el punto de partida para los socialistas tormentosos que creyeron en su futuro y que querían construir una catedral para el socialismo. Bueno, la*

*realidad que nos rodea, nos muestra lo que en realidad es esa  
catedral...*<sup>53</sup>

En estas frase es claro como se mezclan críticas tanto en lo artístico, como en lo filosófico y lo político. Por otro lado se deja ver ya el nacionalismo - más bien chauvinismo- que eventualmente inundaría a Alemania en los siguientes años. En esa época, Gropius tuvo que declarar ante las autoridades que la totalidad de los alumnos de la Bauhaus hablaban alemán y eran de origen germano, puntualizando que tan sólo 17 estudiantes eran de extracción judía y que de estos “la mayoría” ya habían sido bautizados.

Ante estas críticas, hubo reacciones de apoyo a Gropius y a la labor de la escuela. Entre las personalidades que apoyaron el trabajo de la Bauhaus, destacan Sigfried Giedion, W. C. Behrendt, Bruno Taut y especialmente Hans Poelzig, quien desde su posición de presidente de la *Deutscher Werkbund* declaró:

*La controversia pública actualmente en curso acerca de la Bauhaus de Weimar, no es un tema local; en muchos aspectos concierne a todos los que se interesan por el crecimiento y el desarrollo de nuestro arte. Es siempre inoportuno confundir los problemas artísticos con las luchas políticas [...] Confiamos en que los funcionarios y las oficinas competentes se esfuercen en evitar que las pasiones políticas destruyan una empresa que no puede medirse por medio de prejuicios personales ni consideraciones extrañas al arte, sino únicamente por su rectitud y sus objetivos irreprochables.*<sup>54</sup>

En estos años, Gropius logra reunir un grupo de personalidades destacadas en diversos campos del arte y la ciencia, formando así una sociedad llamada “Círculo de Amigos de la Bauhaus”, quienes apoyaron tanto moral como materialmente los trabajos de la escuela. Este grupo lanzó un llamado abierto al público, para recaudar fondos para apoyar las labores de la escuela. A quienes aportaran un mínimo de 100 marcos, se les ofrecía una obra original, a elegir, de Kandinsky, Klee, Feininger, Marcks, Moholy-Nagy, Muche o Sclømmer. El consejo directivo de esta asociación estuvo formado por: Peter Behrens, Marc Chagall, Edwin Fischer, Oskar Kokoscha,

---

<sup>53</sup> Nonn, K. *The State Garbage Supplies (The Staatliche Bauhaus in Weimar)*. 1924. Reproducido en Benton, Timothy (Comp) *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. p.p. 129-130.

<sup>54</sup> Citado en: Benévolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. p. 444.



Hans Poelzig, Josef Hoffman, Albert Schönberg, Franz Werfel y Albert Einstein, entre otros<sup>55</sup>.

Sin embargo, todos estos esfuerzos fueron inútiles y finalmente, el gobierno de la ciudad de Weimar, apoyándose tanto en criterios económicos, como en críticas de algunos especialistas en arte y a pesar de una severa carta de protesta dirigida al gobierno (firmada -entre otros- por P. Behrens, M. van der Rohe, Poelzig, Hoffmann, Kokoscha, Werfel, Muthesius, Oud y Albert Einstein) decidió retirar el apoyo a la Bauhaus<sup>56</sup>. En consecuencia, el 29 de diciembre de 1924, Gropius y los Maestros de la Bauhaus publicaron una carta abierta:

*El director y los maestros de la Staatliche Bauhaus en Weimar, hacen del conocimiento público su decisión de disolver la Bauhaus, que han construido a partir de su iniciativa y convicciones, con efecto a partir de la terminación de sus contratos el 1 de abril de 1925. Deploramos el hecho de que hayan interferido en el trabajo cultural y apolítico de la Bauhaus intrigas de partidos políticos...*<sup>57</sup>

Cuando parecía que la escuela debía cerrar, Gropius consiguió el apoyo de F. Hesse, alcalde de la ciudad de Dessau y así la Bauhaus comenzó con una visión nueva, en los edificios que Gropius había diseñado específicamente para la escuela (para la inauguración de los edificios, en diciembre de 1926, acuden poco más de mil invitados, lo que da idea de el poder de convocatoria que había adquirido la escuela y de las habilidades promocionales de Gropius). Además la ciudad apoya económicamente la construcción de casas para Kandinsky, Moholy-Nagy, Schlemmer, Scheper y Muche, además de encargar los diseños de casas modelo para obreros y la oficina municipal para la Oficina del Trabajo. Por otro lado se hicieron diversos encargos, desde señalización y diseño de interiores de edificios públicos, hasta el diseño de carteles y trípticos de promoción turística. Todas estas obras, además de

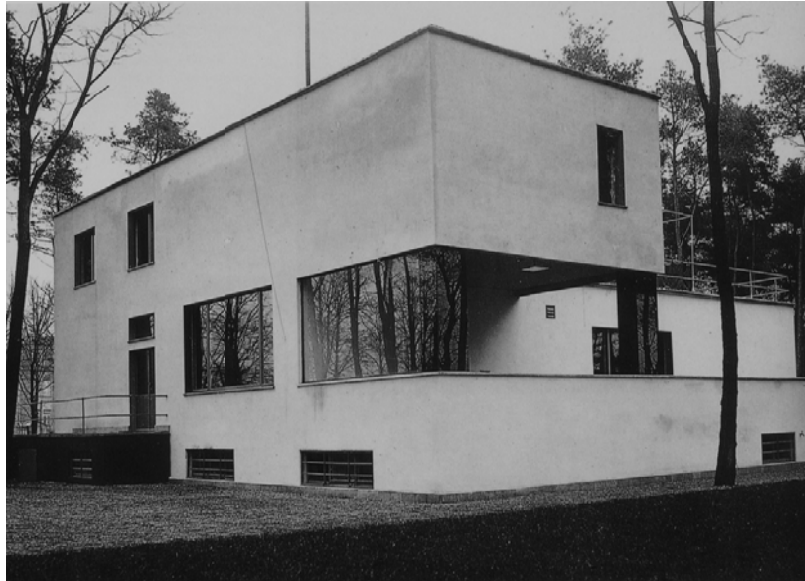
---

<sup>55</sup> El hecho de que algunas de estas personas fueran de filiación comunista o de origen judío, sirvió como pretexto, años después, para que el gobierno nazi cerrara la Bauhaus.

<sup>56</sup> En las instalaciones de la Bauhaus continuó una institución dedicada a la enseñanza de las Bellas Artes a la manera tradicional, bajo la dirección de Otto Bartning y con la ayuda de algunos profesores que decidieron no abandonar la ciudad. Esta escuela nunca logró tener la influencia y posición destacada que se pretendía, a pesar de que se le dedicaron fuertes sumas de dinero, en nombre de la restauración del orden.

<sup>57</sup> Citada en Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 93.

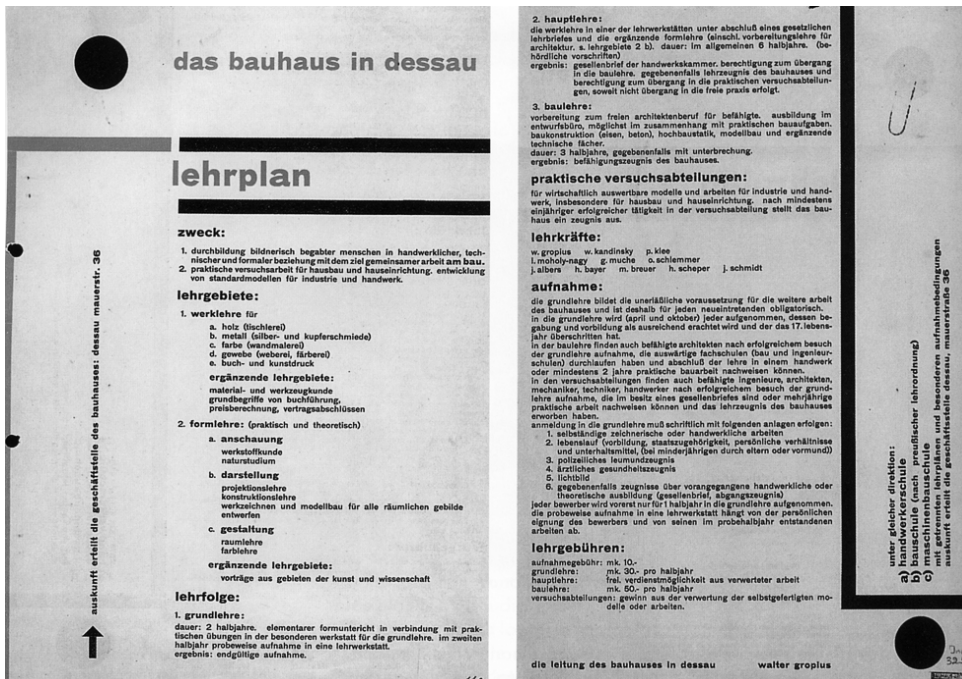
representar un incentivo económico, también sirvieron para que Gropius y algunos maestros y alumnos de la Bauhaus, pudieran probar, con sus creaciones, la sensatez y pertinencia de sus ideas.





Si tomamos en cuenta tanto los cambios en la vida personal de Gropius y otras influencias -particularmente el desarrollo industrial y arquitectónico en los Estados Unidos y las propuestas del grupo De Stijl, es posible comprender los cambios que Gropius propuso cuando la Bauhaus se mudó a la ciudad de Dessau. En ese

momento Gropius redacta un documento titulado *Bauhaus Dessau - Principios de la producción Bauhaus*, conocido como el manifiesto de Dessau, en el que marca el abandono de los principios *Arts and Crafts* de Weimar, deja a un lado el romanticismo y sienta las bases del Movimiento Moderno.



**La Bauhaus intenta contribuir al desarrollo de la habitación -desde el artículo más simple hasta la vivienda completa- de una manera que esté en armonía con el espíritu de la época**

Desde las primeras líneas, Gropius nos hace ver que en buena medida ha dejado atrás cualquier referencia con el pasado. El espíritu de la época, lo entendía como una mezcla de aspiraciones a un entorno bello y aspectos pragmáticos de la producción industrial (para esta época Gropius ya había leído el libro de Henry Ford y reconocía abiertamente su admiración por el. Esto le valió que muchos vieran en Gropius a un alemán 'americanizado').

**Convencidos de que los artículos para el hogar y los accesorios deben relacionarse entre sí racionalmente, la Bauhaus busca -por medio de una investigación sistemática tanto teórica como práctica en los campos**

**formal, técnico y económico- derivar la forma de un objeto a partir de sus funciones naturales y limitaciones**

Por fin podemos identificar al Gropius racional y moderno. La inclusión de los aspectos funcionales y sobre todo económicos en la producción de los objetos sin duda dio pie a desarrollos posteriores. También debe notarse el énfasis en los objetos de uso cotidiano, ubicándolos en el mismo plano que a la arquitectura. Sin duda esto fue resultado de sus contactos con los industriales que anteriormente se mostraban renuentes a apoyar una escuela de “artistas”, que no les generaba beneficio alguno. Este aspecto es más evidente en el siguiente párrafo del Manifiesto:

**[...] La naturaleza de un objeto está determinada por lo que hace. Para que un contenedor, una silla o una casa puedan funcionar apropiadamente se debe estudiar primero su naturaleza, puesto que deben servir perfectamente a su propósito: en otras palabras debe funcionar prácticamente. Debe ser barato, durable y ‘hermoso’. La investigación en la naturaleza de los objetos lo guía a uno a la conclusión de que la forma emerge de una consideración determinada de todos los métodos de producción y construcción y de los materiales modernos...**

El énfasis en la tecnología como uno de los principales elementos rectores de la configuración formal se convertirá desde este momento en una dominante en la obra de Gropius y por supuesto de los ejercicios en los talleres de la Bauhaus, donde el centro de atención cambia de formar artesanos a investigar sobre las posibilidades formales de los materiales y los métodos productivos. En el siguiente párrafo se dan las bases que guiaron el proceso de diseño:

**[...] Aceptación de la determinación del medio ambiente por máquinas y vehículos.**

**Diseño orgánico de los objetos en concordancia con sus propias leyes y determinado por su contemporaneidad, sin embellecimientos románticos y endebles.**

**Uso exclusivo de las formas primarias y colores, que sean comprensibles para todos.**

**Simplicidad en la Multiplicidad, economía en el uso del espacio, el material, el dinero y el tiempo.**

**La creación de tipos standard para todos los objetos de uso cotidiano es una necesidad social. Para la mayoría de las personas las necesidades de la vida son las mismas. La casa y los objetos de la casa, son un problema de necesidad general y su proyectación apunta más a la razón que al sentimiento...**

El cambio a Dessau, también propició una reestructuración de la organización docente y algunos exalumnos de la Bauhaus son llamados como maestros. La nueva estructura se conforma de la siguiente manera: Herbert Bayer (1900-1985) taller de tipografía; L. Moholy-Nagy taller de metales; Marcel Breuer (1902-1981) taller de muebles; Hannes Meyer (1889-1954) departamento de arquitectura; Gunta Stölz (1897-1983) taller de textiles; Hinnerk Scheper (1897-1957) taller de pintura y Joost Schmidt (1893-1948) taller de escultura y de manera importante se establece una empresa que se dedica a la comercialización de los proyectos.



En muchos sentidos, la escuela de Dessau era un hito, no sólo las propuestas académicas y métodos de trabajo eran novedosos. El diseño mismo de los edificios era un rompimiento con muchas de las estructuras del pasado. Un exalumno de la Bauhaus recuerda de esta manera su llegada a Dessau:

*Llegué al anochecer y ahí estaba este hermoso edificio con su fachada de vidrio, todo iluminado, con mucha gente caminando en su interior. Pueden imaginarse un área de 50 pies de alto con brillantes luces y las armaduras de acero cuatro pies atrás de los vidrios. Es difícil de creer la gran experiencia que significaba ver aquello...había llegado a un país extraño, soportando una horrible jornada en tren [desde Inglaterra], con personas que hablaban en un idioma que no comprendía y de repente, llegaba a este maravilloso lugar y me pregunté ¿donde he llegado?*<sup>58</sup>



---

<sup>58</sup> Esta cita es parte de una entrevista realizada el 23 de noviembre de 1999 a Wilfred Frank, inglés, exalumno de la Bauhaus. Publicada en Internet: Slaughter, Barbara. *Former Bauhaus Student to Speak in Sheffield and Liverpool*. [http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23\\_prn.shtml](http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23_prn.shtml). World Socialist Web Site. Consultada el 10 de agosto de 2001.





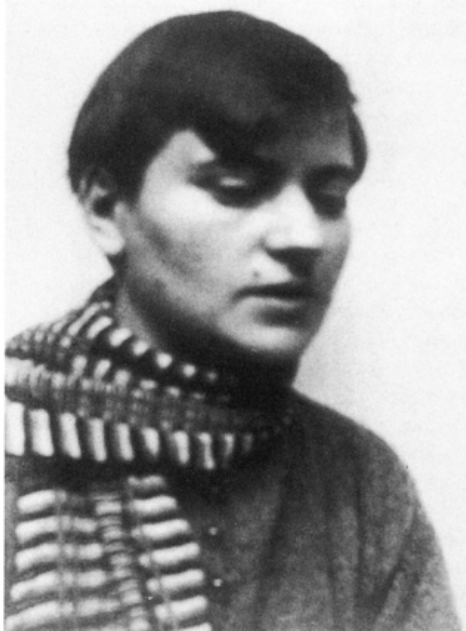
Apoyada en el nuevo curriculum de estudios, la Bauhaus inicia un período por demás fructífero. Recibe el reconocimiento estatal como Escuela superior de diseño (*Hochschule für Gestaltung*) y comienza la publicación trimestral de la revista Bauhaus. También, por ejemplo, del taller de muebles surgen las primeras sillas de tubos de acero. Si bien la primera idea sobre este tipo de mueble nos la ofrece Mart Stam (quien fungió en ocasiones como profesor invitado en la Bauhaus), es Breuer el encargado de desarrollarla y a partir de su primer prototipo

despertar la imaginación de otros diseñadores como van der Rohe y Le Corbusier, quienes continuaron la exploración de esta tecnología. Son interesantes las reflexiones de Breuer sobre sus primeros diseños en tubo de acero:

*[La silla] era mi trabajo más extremista, tanto en su apariencia exterior como en el uso de los materiales; es mi trabajo menos artístico, el más lógico, el menos acogedor y el más mecánico [sin embargo] el interés que despertó me mostró claramente que las actitudes contemporáneas están pasando por un momento de cambio... Ya no necesitamos traicionar a la realidad al crear, o al menos hacer reverencias ante caprichos transitorios de gusto y estilo (aunque este estilo sea el "moderno"). Hemos tenido suficiente de los sempiternos y arbitrarios cambios en forma, color y estilo y por lo tanto estamos buscando formas lógicas, basadas en principios racionales...<sup>59</sup>*

---

<sup>59</sup> Breuer, Marcel. *Metal Furniture* (1927). Reproducido en Benton, Timothy (Comp) p.p. 226-227.



Del taller de metales, surgieron obras que son consideradas como clásicas y tal vez el mejor ejemplo son los diseños de Marianne Brandt, una de las alumnas favoritas de Moholy-Nagy. Los diseños de Brandt se encuentran entre los mejores ejemplos del uso de los principios formales sostenidos por la Bauhaus, pero dentro de un espíritu creativo, para ella las reglas no son ataduras, sino principios sobre los que se apoya su talento creativo.



El taller de textiles, bajo la conducción de Gunta Stölz, logra entender las corrientes plásticas de vanguardia para incorporarlas al trabajo productivo:

*... mientras en el principio de nuestro trabajo en la Bauhaus iniciamos con imágenes preconcebidas -una tela, por así decirlo, era una pintura hecha en lana- hoy sabemos que una tela es siempre un objeto de uso...<sup>60</sup>*

Los trabajos de alumnas como Annie Albers (esposa de Josef Albers) son muestra del ambiente de estímulo a la creatividad que imperaba en ese taller. Los productos ahí diseñados fueron rápidamente considerados como ejemplos de arte y los tapices tenían gran aceptación, así como los proyectos pensados para la reproducción industrial.

<sup>60</sup> Gunta Stölz publicado en 1926. Ver: Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 116.

El diseño gráfico debe, sin duda, mucho de su concepto contemporáneo al trabajo tipográfico de Bayer y Albers<sup>61</sup> y al diseño de carteles de Schmidt. La labor que todos ellos desarrollaron en el campo del diseño editorial, ayudó a elevar el oficio de impresor hasta llegar a nuestro actual concepto de diseño gráfico.



A partir de 1927, la introducción de Hannes Meyer en el departamento de arquitectura, dio un gran impulso -finalmente- al desarrollo de curso formales de arquitectura como especialidad y no tanto como resultado -en ocasiones aleatorio- de los esfuerzos que se hacían en los otros talleres, con lo que la Bauhaus definitivamente se ubica en la vanguardia de la arquitectura moderna.

Estos logros se alcanzaron, en gran medida, gracias a los cambios que se introdujeron tanto en la planta docente, como en el curriculum de estudios; así en Dessau, los objetivos de la Bauhaus son reestructurados de la siguiente

manera:

- 1. Un entrenamiento completo en las artesanías, las técnicas y la forma para individuos con talento artístico, con el propósito de colaborar en la construcción.*
- 2. Investigación aplicada a los problemas de la construcción de la vivienda y su mobiliario. Desarrollo de prototipos standard para la industria y las artesanías.<sup>62</sup>*

En estos objetivos se destaca -en primera instancia- el cambio con respecto a la supremacía de la arquitectura, pues ya no se considera a esta profesión como la que reúne a todas las artes, por lo que los egresados de la Bauhaus “colaboran” con

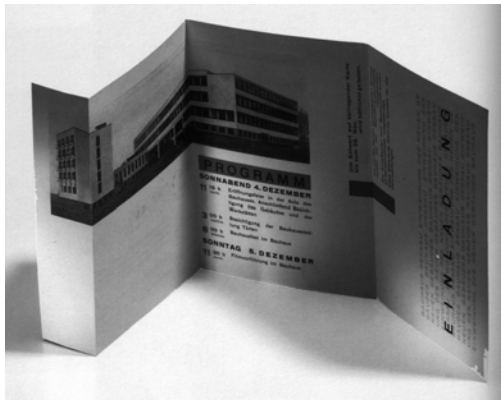
---

<sup>61</sup> A la llegada de los nazis al poder, se instituyó oficialmente el uso de la tipografía de estilo gótico, como la característica de la cultura alemana, considerando los trabajos de la Bauhaus como ejemplo de la decadencia de los artistas “judíos y comunistas”.

<sup>62</sup> Ver Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 107.

la arquitectura, pero se da una cierta independencia a lo que hoy llamamos diseño industrial. Por otro lado, existe el énfasis en relacionar la escuela con los centros productivos y de proveerlos de diseños que pudieran ser producidos en distintas técnicas. Es evidente, además el empleo de un lenguaje distinto, abandonando llamados ardientes a las masas a unirse a este movimiento y referencias a movimientos o tendencias específicas.

En consecuencia el curriculum de estudios fue modificado. Se contemplaron tres



áreas de estudio: a). Instrucción práctica (talleres en madera, metal, color, textiles e impresión), b). Instrucción en la forma (percepción, estudios de la naturaleza, geometría, construcción, dibujo técnico y manufactura de modelos) y c). Diseño (color, conferencias en artes y ciencias y áreas complementarias de estudio). El curso

preliminar constaba ahora de dos semestres; al final del segundo se debía presentar un examen global, para poder ser admitido en uno de los talleres de especialización. El curso general con duración de seis semestres, (por lo general, dependiendo de la complejidad de los proyectos) comprendía el aprendizaje en uno de los talleres de especialización; al final de esta fase se obtenía el certificado de jornalero por parte de la Cámara del Trabajo Manual. A partir de este momento, los estudiantes podía elegir entre un período en una institución privada o uno de los departamentos de investigación aplicada, con el objeto de obtener experiencia laboral (en caso de completar esta fase, de duración mínima de un año, se otorgaba el certificado de competencia Bauhaus) o bien continuar la especialización en arquitectura (tres semestres).

Cuando la Bauhaus parece haber definido claramente sus objetivos, conceptos y misión, dentro de una cierta estabilidad económica y ha desarrollado la capacidad de llevar estos principios a la objetivación concreta de la práctica proyectual, el 4 de

febrero de 1928, Gropius envía una carta al ministerio de educación de la ciudad de Dessau, en la que expresa:

*Después de una cuidadosa consideración, he decidido dejar la esfera de mis actividades aquí y solicito la oportunidad de discutir con los académicos la temprana terminación de mi contrato... Como mi sucesor propongo a Hannes Meyer, el líder de nuestro departamento de arquitectura, a quien considero capaz, en sus calificaciones personales y profesionales, para dirigir al Instituto hacia un desarrollo aún más exitoso.<sup>63</sup>*

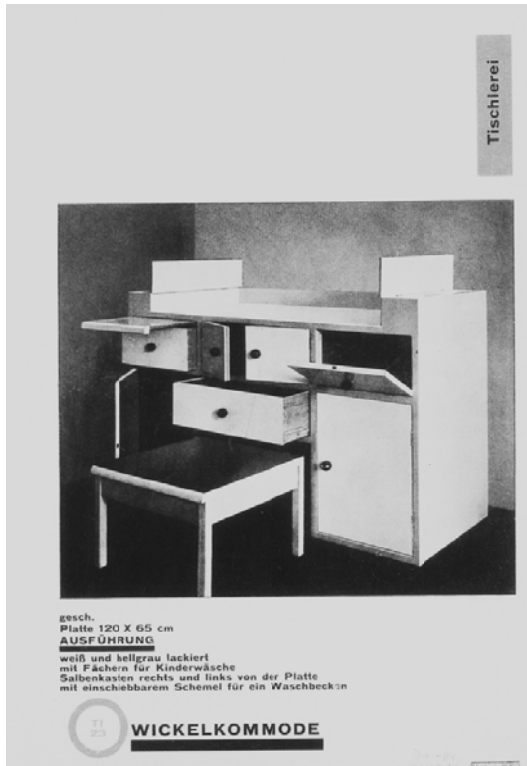
El momento elegido por Gropius, no pudo ser más oportuno para sus fines personales. Había logrado consolidar una escuela, en el sentido más amplio del término, demostrando la pertinencia y coherencia de sus ideas. A partir de este momento, se dedicó a la práctica del diseño, tanto urbanístico y arquitectónico, como de productos y en ocasiones gráfico y textil. Junto con el, renuncian a la Bauhaus Lazlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Marcel Breuer. En 1934 decide abandonar Alemania, ante las presiones del Nazismo y viaja a Inglaterra, donde desarrolla algunas obras, pero poco tiempo después (1937), emigró hacia los Estados Unidos donde se involucró en cierta medida con la *New Bauhaus* de Chicago y continuó su labor docente principalmente en Harvard. Fallece en 1969 dejándonos su obra proyectual y el gran mito que da origen a la enseñanza y consolidación del diseño moderno: la Bauhaus.

---

<sup>63</sup> Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 136.



Al abandonar la Bauhaus, es claro que la visión romántica de Gropius sobre la primacía de la arquitectura y el diseño como modeladores de una nueva sociedad ha cambiado y esta visión permea en gran medida el desarrollo ulterior no sólo de la escuela, sino del diseño en general, pues esta profesión, si bien la entiende como una expresión artística, ya no es considerada como un fiel reflejo de los ideales de la sociedad, tampoco se entiende como una energía mítica y mística que por sí sola podría cambiar el rumbo de la humanidad. La actuación del diseñador es entendida no desde fuera de la sociedad, sino inmerso en ella, por lo que ya no es coherente querer cambiar la sociedad para que el diseño pueda florecer (como en un principio lo pensó Gropius, influenciado por W. Morris). El perfeccionamiento de la sociedad, en la nueva visión del Movimiento Moderno, depende tan sólo en parte de la labor de los diseñadores, por lo que las soluciones a nuestras necesidades y a los males que nos aquejan surgen, al menos en parte, desde las características y tendencias de la sociedad y no fuera de ella.



Podemos observar elementos de este cambio en el pensamiento de Klee (a quien Gropius llamaba “la última instancia moral de la Bauhaus”) y Kandinsky (en la época en que ambos formaron parte del grupo *Blaue Reiter*), quienes consideraban que el diseñador-artista no puede, por sí sólo, dar vida en un laboratorio a una nueva realidad, por el contrario, lo único que puede hacer es generar una “semilla inicial”, con la capacidad para entrar en circulación en el mundo de los procesos productivos y sus limitantes y así -eventualmente- ser transformada y multiplicada.

Otro aspecto importante es el que concierne a la Razón. Desde G. Semper hasta P. Behrens, los diseñadores invocan, con diversos grados de intensidad a la razón, definiéndola de diversas maneras. Gropius no hablaba claramente sobre este aspecto, a pesar de que no en pocas ocasiones ha sido etiquetado de racionalista o funcionalista. En realidad el consideraba como banales las discusiones sobre la primacía de la deducción lógica sobre la intuición o la de la tecnología sobre la función o la belleza. Más bien buscaba los puntos de conexión que permitían analizar en igualdad de circunstancias los diversos aspectos de la configuración formal, para que pudieran ser medidos y confrontados. Por tanto, para Gropius la racionalidad es en primera instancia un medio para garantizar que el centro de gravedad de los valores que el diseño busca no se pierdan, pues al profundizar en discusiones de carácter técnico, funcional, estético o comercial la solución formal puede ser fácilmente enajenada al perder de vista sus objetivos. Es así que podemos afirmar que el racionalismo de Gropius, más que una postura ideológica, es un medio de pensar-actuar, o sea un método. De esta manera, el

diseño se enfrasca en la búsqueda de métodos cada vez más refinados y fidedignos. Y es precisamente en la racionalidad, donde encontramos la convergencia entre Meyer y Gropius, convergencia que representa tanto un punto de unión como de rompimiento.

Hannes Meyer nació en Basel, Suiza, en 1889 donde estudió arquitectura y posteriormente en la escuela de Artes y Oficios de Berlín. Después de una breve estancia en Inglaterra viajó a Munich, donde trabajó para Krupp en el desarrollo de conjuntos habitacionales, posteriormente se independizó y abrió su oficina en Bassel donde continuó su labor como arquitecto. Su obra se caracteriza por la preocupación por los problemas sociales y el bienestar de los obreros, por lo que muchos de sus proyectos los realizó en conjunto con movimientos de cooperativas obreras, sin embargo ganó renombre al ganar el concurso para la escuela Peters en Basilea y el del edificio para la Liga de las Naciones en Ginebra. A diferencia de los llamados “junior masters” (que eran Maestros de la Forma egresados de la misma Bauhaus), Meyer conocía poco a la institución. La visitó por primera vez en 1926 durante la inauguración de los edificios proyectados por Gropius y comenzó su labor docente en 1927 en el Departamento de Arquitectura. Poco después fue nombrado coordinador de ese departamento y en 1928 fue designado director de la Bauhaus.

Para Gropius, el diseño continuaba siendo una expresión artística; en el lema “Arte y técnica: una nueva unidad”, Gropius veía al arte como el eje que debía dar sentido y por lo tanto forma a la técnica, de por sí “neutra”. Para Meyer el diseño debía desligarse por completo del arte, para convertirse en una actividad eminentemente racional y científica. En un extenso artículo, publicado poco antes de su nombramiento como director de la Bauhaus, Meyer expresa muy claramente su posición:

*Cada época demanda su propia forma. Es nuestra misión dar a nuestro nuevo mundo una nueva figura, con los medios actuales. Pero nuestro conocimiento del pasado es una carga que pesa sobre nosotros e inherente a nuestra avanzada educación hay impedimentos que trágicamente ponen barreras en nuestro sendero. La afirmación sin calificaciones de la presente época presupone la negación*

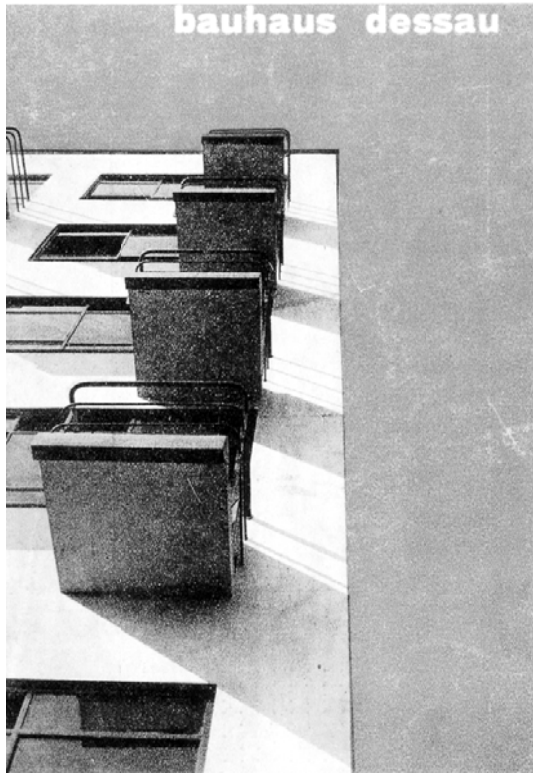


*inmisericorde del pasado.[Las nuevas manifestaciones de la técnica] son producto de una fórmula: función multiplicada por la economía. No son obras de arte. El arte es composición, el propósito es función. La idea de la composición de un puerto marino nos parece absurda y ¿qué decir de la composición de un desarrollo urbano o de un departamento?. Construir es un proceso técnico, no estético, la composición artística no rima con la función de una casa adecuada a su propósito. Idealmente y en su diseño fundamental, nuestra casa es una máquina habitable ... La arquitectura ha dejado de ser una agencia que continúa el crecimiento de la tradición o la materialización de la emoción [...] La forma constructiva no es particular a país alguno; es cosmopolita y es la expresión de una filosofía internacional de la construcción. El internacionalismo es una prerrogativa de nuestro tiempo ... La nueva obra de arte es una creación elemental hecha con elementos primarios... la nueva obra de arte es una obra para todos, no una pieza para coleccionistas o para el privilegio de un solo individuo [...] El arte se está convirtiendo en invención y realidad controlada. ¿Y la personalidad? ¿El corazón? ¿El alma? Nuestro llamado es hacia una completa segregación. Permitamos que las tres esferas sean relegadas a sus propios campos específicos: la necesidad de amar, el disfrute de la naturaleza y las relaciones sociales.<sup>64</sup>*

En estas líneas Meyer muestra claramente como su pensamiento es el resultado de la influencia del grupo suizo que publicó la revista *ABC-Beiträge zum Bauen* (en la que H. Schmidt, M. Stam y Meyer formaban parte del consejo editorial desde 1925). Esta revista proponía una visión fundamentada en el funcionalismo que emerge desde los problemas técnicos y económicos, en contraste con la visión de un funcionalismo enraizado en la problemática de la tensión entre técnica y expresión que imperaba en la Bauhaus Dessau. Por otro lado también son evidentes sus inclinaciones sociales, al ser Meyer una persona comprometida, tanto en su actividad profesional como política, con el comunismo de origen marxista. Por otro lado, es evidente un cierto reduccionismo, incluso de los aspectos científicos (resultado de una perspectiva materialista) pues de haber incluido la totalidad que ofrece la visión del racionalismo científico, la problemática de la expresión podría haber ocupado un lugar más destacado en sus reflexiones, con aportaciones desde el punto de vista de la psicología (y el naciente, en aquella época, psicoanálisis).

---

<sup>64</sup> Meyer, Hannes. *El Nuevo Mundo*. Publicado por primera vez en la revista *Das Werk* (1926) y posteriormente reproducido en la revista *Bauhaus* (1928). Ver: Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p.p. 151-152.



Sin duda la personalidad de Meyer es muy compleja y el tiempo que estuvo al frente de la Bauhaus es relativamente corto. En la mayoría de los escritos sobre la Bauhaus, su figura tiende a ser minimizada o incluso desdeñada.<sup>65</sup> Sin embargo su influencia fue importante en el desarrollo ideológico del Movimiento Moderno. Para algunos autores, como Tomás Maldonado, el problema de Meyer fue “llegar tarde”:

*[a H. Meyer] pueden hacerse muchas objeciones, pero pierden fuerza si se considera su desgracia personal, llegando siempre demasiado tarde a todos los sitios: demasiado tarde al Bauhaus, demasiado tarde a la Unión Soviética, demasiado tarde a México, demasiado tarde, finalmente, su vuelta a Suiza.<sup>66</sup>*

Independientemente de esta “desgracia personal”, en verdad Meyer era presa de un gran sueño, surgido desde el siglo XIX con A.W.N. Pugin: el de querer ver en el arquitecto-intelectual al guía moral de la sociedad en su conjunto. Pugin intentó renovar a la sociedad con base en la moral católica; Meyer abrazó la moral del comunismo. Sin duda son amplias las diferencias entre ambas personalidades, pero a pesar de todo tienen algo en común: compromiso ético-moral con su obra y sus acciones. Mismo compromiso que observamos en Ruskin, Morris, Van de Velde, Gropius...

<sup>65</sup> Especialmente debido a la influencia de Gropius, así, por ejemplo en el libro que este último publica en 1956 (Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928*.), se presentan las fotografías de todos los maestros de la forma, con la excepción de Meyer, de quien tan sólo se menciona su nombre y se deja el espacio de su fotografía en blanco, rodeado por un barroco marco.

<sup>66</sup> Maldonado, Tomás. Carta a W. Gropius del 1 de noviembre de 1963. Ver: *Vanguardia y Racionalidad*. p.p. 157-160.

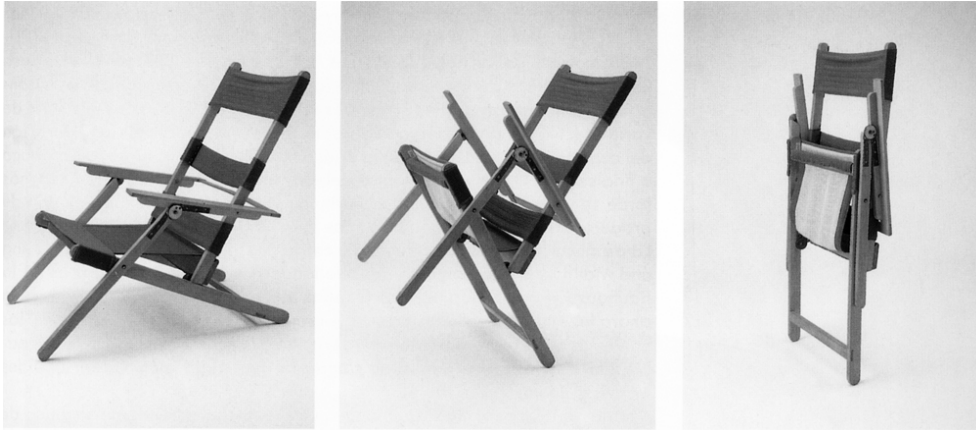
En un comunicado dirigido a los estudiantes, poco después de su nombramiento como director, Meyer dijo:

*... Ustedes hablan de caos y yo admito que este término no es del todo falso. Pero el caos se encuentra no sólo aquí en la Bauhaus; el mundo entero está lleno de problemas aún no resueltos. [...] Mi intención es establecer una cercana relación personal con los estudiantes. Admito que este no ha sido el caso hasta ahora. También estoy apenado pues debo confesar que algunos de los talleres los conozco tan sólo por su nombre. [...] Tengo muchas razones para hacer algunas observaciones sobre los años en Weimar. Era el período de la posguerra, de revolución y romanticismo. Todos aquellos que participaron, sintiéndose como los "hijos de su tiempo", tenían el derecho de sentir así... pero hoy el conflicto para esas personas ... es que no se han dado cuenta de que se ha iniciado una nueva era. Ellos deberían de una vez abrir los ojos y ver su propio ambiente; se darán cuenta de que las condiciones han cambiado radicalmente. Hoy como ayer, la única cosa correcta que podemos hacer es ser "hijos de nuestro propio tiempo"... por lo menos, en mi departamento de arquitectura, he observado que el trabajo sufre de alguna manera porque la gente no sabe para lo que están trabajando, puesto que su trabajo todavía no está en relación directa con el mundo exterior, como es de desear...<sup>67</sup>*

En estas palabras encontramos ya una necesidad de alejarse de la sombra de Gropius y de buscar una nueva dirección para la Bauhaus. Bajo la dirección de Meyer -finalmente- se pudo dar un gran énfasis a los estudios de arquitectura, lo que ocasionó que los esfuerzos que se habían hecho en los talleres productores de prototipos industriales quedaran relegados a un segundo término. Por otro lado se promovieron otros cambios. Así, por ejemplo, en 1929 se iniciaron los cursos extracurriculares de pintura, dirigidos por Kandinsky y Klee (en clara oposición a la idea de Gropius de que "el arte no puede ser enseñado"). Estos cursos eran una manifestación de la idea de Meyer de dar a cada actividad una esfera independiente, evitando así mezclar al arte con el diseño.

---

<sup>67</sup> Meyer, Hannes. *Address to the Students Representatives*. Publicado en Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 141.



Por otro lado, se da un gran auge a la participación de los alumnos en trabajos “reales”, que eran pagados por instituciones privadas, muchas de ellas sindicatos obreros. Dentro de estas obras destaca el diseño de los edificios de Escuela Federal de la Unión General Alemana de Trabajadores, en Bernau, cerca de Berlín. De hecho, este tipo de trabajo era fundamental para Meyer y llevó a la generación de equipos de trabajo (llamados Brigadas) en los que se mezclaban estudiantes de diversos niveles:

*... El estudiar la obra misma y no una obra imaginada en un entorno inventado, fue poco a poco convirtiéndose en el núcleo de toda la enseñanza [...] en lo sucesivo, los elementos más sociables fueron agrupándose cada vez más en forma de brigadas “verticales” en torno a la tarea real colectiva. En la brigada vertical trabajan estudiantes de diversos cursos y el estudiante mayor ayuda al menor a ir desenvolviéndose bajo la dirección técnica del maestro [...] Desde la primera carta de pedido del material necesario hasta la revisión del balance final, nada les fue ahorrado a los grupos de estudiantes participantes. Este procedimiento evita el abismo que separa el aprendizaje escolar de la posterior, a menudo amarga, práctica en un oficio.<sup>68</sup>*

Para Meyer, el trabajo colectivo era fundamental. Por un lado servía para anular el exceso de la tendencia individual que buscaba una expresión artística por sobre la solución real de los problemas. Por otro, consideraba que este era el medio ideal para brindar mejores opciones al desarrollo de la civilización industrial, desarrollando una conciencia social capaz de dirigir a la industria, para que, al

<sup>68</sup> Meyer, Hannes. *Bauhaus-Dessau: 1927-1930. Experiencias de una educación politécnica.*

comprometerse esta con sus responsabilidades sociales, proveyera a las masas de lo necesario para alcanzar una vida digna y emancipada.

En el aspecto docente, Meyer inició diversos cambios. Reorganizó a los talleres de la escuela, para quedar finalmente sólo cuatro:

1. Departamento de Textiles (comprendía tintes, tejido y tapicería).
2. Departamento de Publicidad (fotografía, artes gráficas e impresión).
3. Departamento de interiores (pintura mural, metal, madera, cerámica y vidrio).
4. Departamento de construcción (arquitectura y teoría estructural).

En este momento, los alumnos estudiaban durante un semestre un curso básico de introducción a los talleres, para después estudiar durante seis o siete semestres, dependiendo de la especialidad. Los estudios de arquitectura requerían de 9 semestres. En la visión de Meyer, todos los proyectos a desarrollarse en la escuela deberían ser reales, partiendo principalmente de los proyectos del taller de construcción que se abocaba a resolver la demanda de vivienda para obreros y organizaciones sociales, mientras que los otros talleres se ocuparían del “equipamiento” necesario a la arquitectura.



En poco tiempo Meyer tomó conciencia del potencial productivo de los otros talleres y les dio más independencia para enfrentarse a la creciente demanda por parte de la industria de prototipos para la producción. De hecho, se estimuló mucho esta actividad y bajo la dirección de Meyer, estos talleres (principalmente el de textiles) se convirtieron en una de las fuentes más importantes para resolver los problemas económicos de la escuela, además de proveer a los estudiantes con una cierta remuneración, que en ocasiones se

reunía en un fondo común para ayudar a los alumnos de escasos recursos.

Mientras tanto, al interior de la institución se vivían momentos difíciles. Meyer por razones extra-académicas, era sin duda el centro de esta polémica. Tanto al interior como desde el exterior, se veía con disgusto la creciente politización de muchos miembros -especialmente estudiantes- de la escuela. En especial se hacía mención de la existencia de una célula del partido comunista al interior de la Bauhaus y se afirmaba que esta célula era estimulada y protegida por Meyer y varios de los maestros cercanos a él.

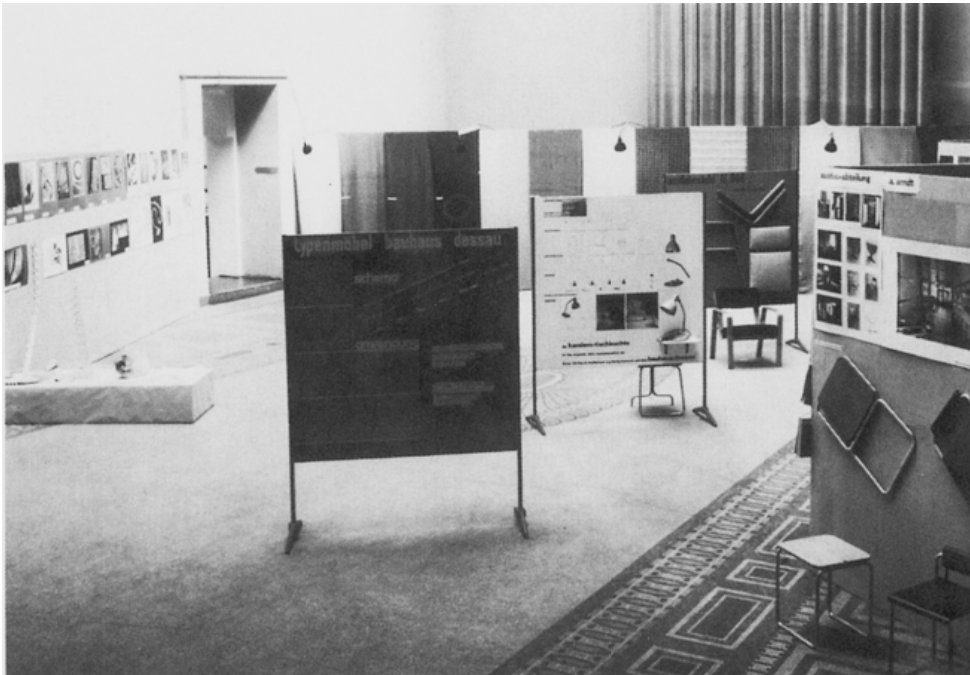
En palabras de Wilfred Frank, este era el ambiente que se vivía en esos momentos:

*Weindensee [profesor del taller de madera] era una persona adorable. De hecho el fue quien me dijo: tienes que llegar a ser un comunista si quieres obtener lo mejor de nuestras enseñanzas , porque todo está basado en esto; la revolución mundial ha empezado en Rusia. .. el no sabía lo que Moholy-Nagy me había dicho que la contrarrevolución ya había comenzado, que Stalin era el enemigo, pues la verdadera revolución era la de Lenin y Trotsky y que esto era en lo que la Bauhaus creía, que la verdadera revolución era la de 1917 en Rusia... recuerdo a tres estudiantes que se me acercaron y me dieron una copia del*

*Manifiesto Comunista y me dijeron: léelo Wilf y entonces entenderás por lo que en verdad estamos trabajando; de esto se trata todo...*<sup>69</sup>

De hecho, el gobierno de la ciudad de Dessau envía a Meyer un comunicado en el que le ordena la destrucción de la célula comunista y además le indica que debe restringir la politización de la escuela. Desde el punto de vista académico, Meyer se concentra en los cursos de arquitectura y deja a un lado los otros talleres, lo que genera un gran descontento entre muchos de los alumnos.

En 1929 se envía una exposición itinerante a la Unión Soviética y otros países de Europa, en la que se muestran los resultados de estos trabajos colectivos. Posteriormente en 1930, se invitó al Deutscher Werkbund a participar con una muestra de sus trabajos en París y tanto el diseño de la exposición como la selección de los trabajos fue encomendada a Gropius y Mies van der Rohe, quienes llamaron para colaborar con ellos a H. Bayer, M. Breuer y L. Moholy-Nagy.



Como era de esperarse, la mayoría de las obras seleccionadas eran de maestros y alumnos de la Bauhaus. Con esta exposición se reafirmó la fama de la escuela y

<sup>69</sup> [http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23\\_prn.shtml](http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23_prn.shtml). Consultado el 10 de abril. 2000.

servió para proyectar a un plano internacional a muchos de sus miembros. En esa exposición también fue evidente el rompimiento de Gropius con Meyer, pues en la selección de trabajos no se incluyó ninguno de los realizados posteriormente a la salida de Gropius como director de la Bauhaus.

La tensión, tanto al interior del instituto, como en toda Alemania, crecía día con día, hasta que el 1 de agosto de 1930, el alcalde de la ciudad de Dessau despide a Meyer como director de la Bauhaus. En una carta abierta, Meyer hace una serie de reflexiones sobre su dimisión, que a pesar de la amargura que les da origen, son de gran importancia para entender ese momento. Escrita con gran ironía se inicia haciendo una presentación de él mismo (edad, estatura, color de ojos, etc.) y de la Bauhaus (número de alumnos, cantidad de cursos, situación económica, etc.), posteriormente hace un recuento de lo que encontró al momento de su nombramiento como director:

*¿Qué encontré con ocasión de mi nombramiento? Una Bauhaus cuyo potencial excedía su reputación en gran magnitud y que había recibido una cantidad sin precedentes de publicidad. Un "Instituto de Diseño" en el que cada taza de té llegó a ser un problema de una forma pseudo-constructiva. Una "Catedral del Socialismo" en la que un culto medieval era seguido por los revolucionarios del arte antes de la guerra, con la asistencia de una generación más joven, que enviaba miradas tímidas hacia la izquierda, mientras esperaban que algún día fueran canonizados en el mismo templo.*

*Teorías endógenas cerraban cualquier acercamiento hacia una forma para vivir correctamente; el cubo era el rey y sus lados eran amarillo, rojo, azul, blanco, gris, negro. Uno daba este cubo de la Bauhaus a los niños para que jugaran con el y a los snobs de la Bauhaus como su deporte o pasatiempo. El cuadrado era rojo. El círculo era azul. El triángulo era amarillo... Uno vivía en las formas plásticas coloreadas que eran sus casas. En sus pisos estaban, a modo de tapetes, los complejos psicológicos de jóvenes muchachas... Así surgió mi situación tragicómica: como director de la Bauhaus luché contra el estilo Bauhaus. Luché constructivamente por medio de la enseñanza: puesto que la vida es una búsqueda de oxígeno + carbono + azúcar + proteína. Por tanto todo diseño debe estar firmemente anclado en el mundo de la realidad. La construcción debe ser un proceso biológico y no estético... La construcción debe ser una demostración epistemológica y las fuertes*



*convicciones no deben ser separadas de las realizaciones concretas del trabajo...*<sup>70</sup>

Entre otros logros, Meyer alcanzó la tan deseada independencia económica de la Bauhaus, al elevar la productividad de los talleres. Su racionalismo eliminó algunas manifestaciones artísticas que en realidad eran dispersiones con respecto al trabajo docente. Por otro lado obtuvo un gran reconocimiento internacional. Se considera



que la Bauhaus tenía entre 100 y 250 visitantes por semana, que acudían de Europa y los Estados Unidos a observar el trabajo en los talleres verticales.

Evidentemente la salida de Meyer responde a múltiples causas. Una de ellas, sin duda de gran importancia, es el ambiente político de Alemania en ese momento: el nacionalsocialismo adquiere cada día más fuerza y el partido nazi busca reprimir, de manera más o menos violenta, cualquier manifestación divergente de sus lineamientos. Así sobre la Bauhaus se vierten acusaciones (sin duda sostenidas en una realidad) de ser una célula del partido comunista. Aunado a la situación política encontramos las acusaciones de origen racial, pues se identifica a varios miembros del Instituto como judíos, o al menos como extranjeros, lo que para los fascistas era una gran falta (incluso se argumenta que el

editor de los libros de la Bauhaus era judío, lo que a los ojos del régimen demostraba la intención degradante de esos documentos). Si bien todas estas causas son determinantes, no podemos restar importancia a la siempre presente figura de Gropius, quien se siente traicionado por Meyer y ve en el a la persona que

<sup>70</sup> Meyer, Hannes. En Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 163-164.

destruye a la Bauhaus. Así como Gropius ataca vehementemente la posición y la labor de Meyer, hay quienes la defienden con igual vehemencia.

Al salir Meyer de la Bauhaus en 1930, aceptó el nombramiento de profesor en la Escuela de Arquitectura de Moscú, donde además trabajó como consultor para el Instituto Nacional de Planeación Urbana, y para otros diversos organismos relacionados con arquitectura y urbanismo. En 1936 regresó por un período de tres años a Suiza y desde 1939 hasta 1949 trabajó en México como Director del Instituto de Urbanismo y Planificación, donde colaboró ampliamente con diversas secretarías de estado a nivel federal y regional. Regresó a Suiza, para después radicar en Crocifisso di Savona, Lugano, donde murió en 1954.

Hay personas que se ven continuamente en el centro de las polémicas, desatan pasiones por su actuar y motivan comentarios polarizados. Meyer es un claro ejemplo de este tipo de personalidad, de por sí radical en sus posiciones. Dentro de estas destaca su afirmación del carácter científico del diseño, que tendrá un gran efecto sobre el modo de pensar el diseño, en etapas posteriores a la Bauhaus:

*... Cuantas veces se intenta hallar una explicación de las cosas misteriosas del arte, cuando en realidad se trata de una simple cuestión de ciencias exactas.<sup>71</sup>*

En una serie de cartas, Gropius expresa su desencanto ante Meyer; por otro lado en ellas es evidente como, para Gropius, la Bauhaus es su obra personal, en cuya construcción tan sólo fue ayudado por otras personas:

*... Creo que es un error sostener que Meyer llevó al Bauhaus un "contenido social", desde el momento en que comprometió su propio pensamiento social, permitiendo a la política de partido desmembrar la escuela. Bajo mi dirección, el Bauhaus buscaba un new way of life. Ese era su contenido social.*

*En un hombre es imposible separar la personalidad de sus realizaciones. La falta de sinceridad y la deslealtad de Meyer constituyen un índice de su personalidad. El artículo publicado en Edificación es una ulterior demostración de esas características y de su oportunismo. Lo que bajo mi guía sembró el Bauhaus, Meyer pretende hacerlo suyo en ese artículo; la mayor parte de las ilustraciones se*

---

<sup>71</sup> Citado en Maldonado, Tomás. *Vanguardia y Racionalidad*. p. 72.

*refieren a obras anteriores a 1928, o si no, a una producción que es evidente continuación del período precedente al suyo... Me había equivocado al juzgar su carácter y yo soy el único culpable de que me sucediera eso, porque no había reconocido la máscara que camuflaba su auténtica personalidad... Con su mentalidad de materialista político, que había escondido ante nosotros, convulsionó la idea del Bauhaus, llevó al Instituto a una situación comprometida y finalmente, él mismo se condujo a la ruina... era un radical pequeño burgués. Su filosofía se resumía en la frase siguiente: La vida es oxígeno, más carbono, más azúcar, más amidas, más albúmina, a lo que Mies solía responder: Mezcle usted todo eso, verá qué mal huele...<sup>72</sup>*

El 5 de agosto de 1930, el consejo de la ciudad de Dessau, por recomendación de W. Gropius designó director de la Bauhaus a Ludwig Mies van der Rohe. En este proceso, también fue decisiva la participación de W. Kandinsky, quien aportó “pruebas” sobre la existencia de células comunistas en la escuela.



Si bien Mies van der Rohe había tomado parte activa en el *Novembergruppe*<sup>73</sup> (grupo de artistas revolucionarios de tendencia socialista) después de la Primera Guerra Mundial y haber dirigido la revista *G* (inicial de *Gestaltung*), con el paso del tiempo se fue alejando de las actividades partidistas (una de sus últimas obras relacionadas con su pensamiento político, fue el monumento para Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo en 1926) y cada vez más se fue centrando en el desarrollo de un enfoque racional, que a su vez generaba una estética especial, carente de ornamento, que lo caracterizó desde entonces. Este alejamiento de posiciones políticas radicales, era una característica, que sin duda agradó al gobierno de la ciudad de Dessau.

<sup>72</sup> Ver Maldonado, Tomás. *Vanguardia y Racionalidad*. p.p. 155-163.

<sup>73</sup> Mies van der Rohe preparó diversos proyectos teóricos para las exposiciones de este grupo, destacando dos rascacielos (1919 y 1922) un edificio para oficinas (1922) y vivienda popular (1923).

La toma de posesión del cargo no fue fácil. Grupos de estudiantes que apoyaban a Meyer querían impedir la entrada del nuevo director. Se tuvo que recurrir a la fuerza pública y van der Rohe entró a la escuela escoltado por la policía. Durante el acto incluso se dispararon algunos disparos al aire, lo que nos da una idea del radicalismo de las posiciones de los estudiantes del instituto. Sin duda la principal preocupación de Mies en ese momento, era modificar la imagen que se tenía de la Bauhaus, para lo cual solicitó la presencia de la policía durante las siguientes semanas de su nombramiento y llamó a su oficina a cada uno de los alumnos, para explicarles que serían expulsados aquellos que no obedecieran las reglas de conducta. En un comunicado, informó a la comunidad sobre estas nuevas reglas:

*... no se podrá permanecer durante la noche en la cafetería, se evitarán discusiones sobre política, y deberá ponerse cuidado en no escandalizar en la ciudad y salir bien vestido de la escuela...*<sup>74</sup>

Para muchos, con estas medidas terminó el verdadero espíritu de la Bauhaus. Para Meyer, este fue el regreso a la “escuela de la instrucción”, dejando a un lado la verdadera formación que buscaba la construcción de un nuevo mundo.

A partir de 1931 y como una reacción ante el entorno, cada vez más agresivo hacia la Bauhaus, van der Rohe impone una mayor severidad en el programa educativo, en detrimento de las artes plásticas, los talleres de textiles y los de producción de prototipos, que en general disfrutaban de amplia libertad tanto de horarios como de temáticas. En ese año renuncian Paul Klee y Gunta Stölz

Con Mies se redujo el criterio de validez social, defendido por Meyer, para sustituirlo por la idea políticamente “neutra” de la calidad. Sin embargo incluso este concepto encontró resistencia en algunos sectores estudiantiles, pues la predilección de van der Rohe por materiales valiosos y duraderos simbolizaban para algunos un retroceso elitista, si bien finalmente se impuso la opinión de que había que crear modelos óptimos para que en el ámbito de una amplia repercusión,

---

<sup>74</sup> Ott, Randall. *Mies, Politics and the Bauhaus Closure*. Página en Internet: <http://www.tulane.edu/~swacsa/papers/7.htm>. Consultada el 21 de agosto de 2000.

podiera haber al menos buenos resultados, para poder hacer una eventual defensa del instituto.

En una ponencia presentada ante la asamblea del Deutscher Werkbund, Van der Rohe expuso que

*... Sólo será decisivo el modo en que en que sepamos hacer resaltar nuestro propio valor en la situación actual; aquí tan sólo es donde se inician los problemas espirituales. No depende del “qué”, sino sola y exclusivamente del “cómo”. Que produzcamos bienes y con que medios los fabriquemos no indica espiritualmente nada. Que construyamos en vertical o en horizontal, no indica nada sobre el valor de esta arquitectura... pero justamente la cuestión de valor es decisiva. Hemos de instaurar nuevos valores, revelar últimos fines para obtener normas. Pues el sentido y la razón de una época y por consiguiente también de la moderna, estriban sola y exclusivamente en que brinde a la inteligencia la condición previa, la posibilidad de su existencia. Debemos proponernos finalidades últimas, para conquistar nuevas medidas.<sup>75</sup>*

De esta manera, Mies intentaba imponer una visión “neutra”, alejada de la política y sustentada en la razón y el dominio de las tecnologías de la construcción.

Continuando con la organización académica planteada por Meyer, el estudio de la Arquitectura adquiere predominio sobre los otros talleres y en 1930, los de mobiliario, metal y pintura mural son unificados en el de Diseño de Interiores, bajo la conducción de Lilly Reich,<sup>76</sup> quien también fue hecha responsable del taller de textiles, hasta ese momento uno de los más productivos desde el punto de vista económico.

El curriculum de estudios también sufre algunas modificaciones. La duración de los estudios es reducida a siete semestres y las especialidades de arquitectura y diseño de interiores se unificaron en un solo departamento más amplio llamado “Arquitectura y construcción”, que eventualmente se convirtió en el más importante, por lo que se le dedicó gran parte del cada vez más exiguo presupuesto. La inflación económica adquiere proporciones inmensas y aduciendo los problemas económicos

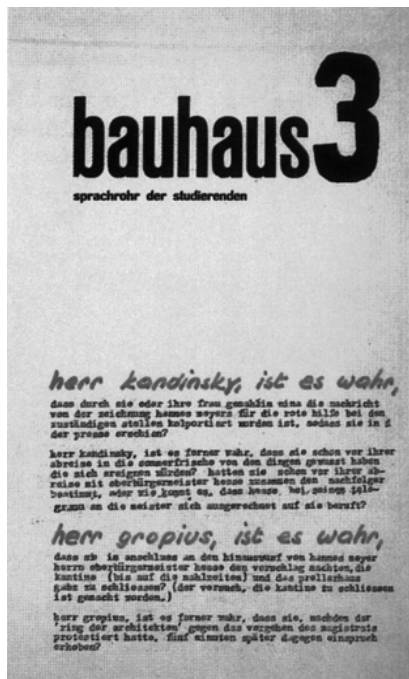
---

<sup>75</sup> Citado en Wingler, Hans. *Las Escuelas de Arte de Vanguardia, 1900-1933*. Taurus Ediciones. Madrid. 1980. p.123.

<sup>76</sup> Lilly Reich colaboró en múltiples proyectos con Mies, además de estar ligada sentimentalmente a él, se identificaba profundamente con sus ideas estéticas.

de todo el país, se pone en entredicho los beneficios que una escuela como la Bauhaus puede aportar en esa atmósfera económica.

Los alumnos y profesores que apoyaban a Meyer publicaron un panfleto en el que atacaban a Gropius y Kandinsky, con lo que también mostraban su rechazo al nombramiento de van der Rohe:



*Herr Kandinsky, ¿Es verdad que usted o su esposa Nina dieron a conocer la noticia sobre la contribución de Hannes Meyer al grupo “auxilio rojo”, para que apareciera en los diarios? Herr Kandinsky, ¿Es también verdad que usted sabía sobre lo que sucedería antes de salir a sus vacaciones de verano? ¿había determinado usted junto con el alcalde Hess quién iba a ser el sucesor? [...] Herr Gropius, ¿es verdad que después de que la asociación del “círculo de arquitectos” había protestado contra la decisión del consejo municipal usted objetó esta protesta cinco minutos después?*<sup>77</sup>

Los esfuerzos de van der Rohe por eliminar o por lo menos disminuir las actividades partidistas al interior de la escuela fueron infructuosos. El ambiente político en Alemania se radicalizaba día con día y la policía

secreta del régimen (Gestapo) supervisaba todas las instituciones y cualquier actividad que se desviara tan sólo un poco de los lineamientos del partido nacionalsocialista era considerada como peligrosa y reprimida con violencia. La Bauhaus no fue la excepción y todas sus actividades y las personas que de alguna manera estaban involucradas con la escuela eran vigiladas muy de cerca. El 10 de julio de 1932, un grupo de representantes del consejo municipal realizó una visita de inspección y en un diario se publicó un artículo en el que se pedía la disolución de la escuela:

<sup>77</sup> En Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 169.

*... La desaparición de este así llamado "Instituto de Diseño" representaría la desaparición del suelo alemán de uno de los más prominentes sitios de la manifestación del "arte" Judío-Marxista. Ojala que pronto se de su demolición total y ojala en el mismo punto donde hoy se encuentra el sombrío palacio de cristal de gusto oriental, el "acuario" como ha sido popularmente llamado en Dessau, pronto se eleven edificios y parques que ofrezcan al pueblo alemán hogares y relajación...<sup>78</sup>*

El 30 de septiembre 1932, la mayoría nacionalsocialista de la municipalidad de Dessau decide cerrar la Bauhaus.

Mies logra que continúe como instituto privado y gracias al apoyo de algunas empresas y recursos aportados por el Círculo de Amigos de la Bauhaus, se alquila el edificio de una antigua fábrica de teléfonos en Berlín. El traslado es difícil, pero a pesar de todo, una parte importante de los alumnos, especialmente los del taller de Arquitectura y Construcción, sigue a van der Rohe a las nuevas instalaciones. Los alumnos inscritos en otros talleres, consideran que es imposible continuar con su trabajo, pues las nuevas instalaciones carecen de los talleres necesarios, por lo que su labor se convertiría en una mera exploración teórica.

El 30 de enero de 1933, Adolf Hitler es nombrado canciller de Alemania y el mismo día aparece una svástica en la fachada de la escuela, que es retirada por ordenes de van der Rohe, como muestra de sus esfuerzos para evitar cualquier confrontación o toma de posición política.

---

<sup>78</sup> Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 177.



Para el nacionalsocialismo, no sólo era molesta la actitud política de muchos de sus miembros. También su estética resultaba molesta: Cuando Mies visitó a Alfred Rosenberg, ministro de cultura, fue recibido con la siguiente afirmación: “No me gusta lo que hace la Bauhaus. Ya sé que técnicamente es posible sostener algo en cantiliver, pero mi sentir demanda de apoyos evidentes...”<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Ott, Randall. Ott, Randall. *Mies, Politics and the Bauhaus Closure*. Página en Internet: <http://www.tulane.edu/~swacs/papers/7.htm>. Consultada el 21 de agosto de 2000.



En este clima las actividades docentes de la Bauhaus no podían continuar. El radicalismo político se hacía presente entre los estudiantes, generando algunas riñas en la escuela. Los cursos continuaron con cierta “normalidad” por un semestre, pero las condiciones no permitían una operación adecuada. Por ejemplo, faltaba

maquinaria y equipo en la mayoría de los talleres, algunas clases, como las de fotografía, se daban fuera de la escuela en las instalaciones de los maestros y la mayoría de las actividades relacionadas con las artes plásticas desaparecieron. Las acusaciones sobre la existencia de una célula comunista continúan y el 11 de abril de 1933 se da la ocupación de los edificios por la policía y la Gestapo, con el pretexto de buscar propaganda comunista. Al no encontrar evidencia de esta naturaleza, detienen a 32 estudiantes por falta de una identificación que

### Hausfuchung im „Bauhaus Steglitz“

Kommunistisches Material gefunden.

Auf Veranlassung der Dessauer Staatsanwaltschaft wurde gestern nachmittag eine größere Aktion im „Bauhaus Steglitz“, dem früheren Dessauer Bauhaus, in der Vierzehntstraße in Steglitz durchgeführt. Von einem Aufgebot Schup-



Alle Anwesenden, die sich nicht ausweisen konnten, wurden zur Feststellung ihrer Personellen ins Polizeipräsidium gebracht.

polizei und Hilfskräfte wurde das Grundstück besetzt und systematisch durchsucht. Mehrere Kisten mit illegalen Druckschriften wurden beschlagnahmt. Die Aktion fand unter Leitung von Polizeikommandant Schmechel.

Das „Bauhaus Dessau“ war vor etwa Jahresfrist nach Berlin übergesiedelt. Damals waren bereits von der Dessauer Polizei zahlreiche betrübliche Schritte in Beschlag genommen worden. Ein Teil der von der Polizei beschlagnahmten Kisten

war jedoch verschmunden, und man vermutete, daß sie von der Bauhausleitung mit nach Berlin genommen worden waren. Die Dessauer Staatsanwaltschaft leiste sich jetzt mit der Berliner Polizei in Verbindung und hat am Durch-

suchung des Gebäudes. Das Bauhaus, das früher unter Leitung von Professor Gropius stand, der sich jetzt in England aufhält, hat in einer leerstehenden Jubiläumshalle in der Vierzehntstraße in Steglitz Quartier genommen. Der gegenwärtige Leiter hat es aber vor wenigen Tagen verlassen, nach Paris überzuziehen. Bei der letzten Hausdurchsuchung wurde betrübliches illegales Propagandamaterial der KPD gefunden und beschlagnahmt.

los acreditará como estudiantes. Por otro lado, se exige la renuncia de varios de los profesores. Un ejemplo de esto es la carta enviada por el gobierno a Josef Albers (cartas similares se enviaron a otros profesores):

*Puesto que usted fue profesor de la Bauhaus en Dessau, debe ser considerado como un destacado exponente del enfoque Bauhaus. Su relación con las causas y su activo apoyo a la Bauhaus, que fue una célula-germen del bolcheviquismo, ha sido definida como “actividad política” conforme al inciso 4 de la ley sobre la reorganización del servicio público de abril 7, 1933, a pesar de que usted no estuvo involucrado en actividades partidistas. La desintegración cultural es el objetivo político particular de los bolcheviques y su tarea más peligrosa. Consecuentemente, como un antiguo profesor de la Bauhaus usted no ofreció ni ofrece garantías de que ahora y en todo momento y sin reserva luchará por el Estado Nacional...<sup>80</sup>*

<sup>80</sup> Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. p. 188.

En los periódicos se difunden noticias falsas, como por ejemplo que Gropius había huido a Moscú y que van der Rohe se fue a refugiar a París. En verdad ambos estaban en Berlín intentando conseguir ante las autoridades del gobierno el permiso para reabrir la escuela. Finalmente el 21 de julio de 1933 obtienen de la Gestapo el permiso para reiniciar las actividades docentes, pero dos días antes en una reunión de los profesores y alumnos se determinó que era imposible continuar trabajando en las circunstancias imperantes.



El 10 de agosto, por medio de un memorandum dirigido a los estudiantes, Mies van der Rohe anuncia oficialmente la disolución de la Bauhaus.

En total se considera que estuvieron inscritos 1250 alumnos, 600 de la época de Weimar y 650 en Dessau y Berlín. Por lo menos 12 miembros de la escuela mueren en campos de concentración.

La influencia de la Bauhaus se expandió por toda Europa y de manera importante en los Estados Unidos, gracias a que muchos de sus profesores y egresados viajaron a ese país por distintos motivos, en lo que algunos autores llaman “la diáspora de la Bauhaus”: Josef Albers (U.S.A., 1933), Kandinsky (Francia, 1933),

Klee (Suiza, 1933), Gropius (Inglaterra, 1934 U.S.A., 1937), Moholy-Nagy (Inglaterra, 1934 U.S.A., 1937), Breuer (Inglaterra, 1935 U.S.A., 1937), Fieninger (U.S.A., 1936), Bayer (U.S.A., 1938), Hilbersheimer (U.S.A., 1938) Mies van der Rohe (U.S.A., 1938), Peterhans (U.S.A., 1939), Meyer (Moscú, 1930; México, 1939).

En un momento dado, en Nueva York trabajaron, ya fuera como creadores libres o como empleados en un cargo poco más de veinte miembros de la Bauhaus. En el terreno docente, Albers enseñó en el Black Mountain College (North Carolina); Gropius y Breuer en Harvard University; en la escuela de arquitectura del Illinois Institute of Technology se destacó la presencia de Mies van der Rohe, quien logró reunir a exalumnos y exprofesores y de manera distinguida L. Moholy-Nagy (con el apoyo fundamental de Charles Morris) funda la *New Bauhaus* en Chicago, que posteriormente es llamada (hasta la fecha) Institute of Design. En Europa, después de la segunda guerra mundial, las ideas fundamentales de la Bauhaus encontraron una nueva y autónoma materialización durante los años cincuenta y sesenta en la Escuela Superior de Diseño en Ulm.

El impacto de la Bauhaus ha sido definitivo en la conformación del Movimiento Moderno. En mayor o menor medida, muchas escuelas se inspiraron o definitivamente copiaron muchos de los aspectos docentes formulados en la Bauhaus. Algunas profesiones, como el diseño industrial, el gráfico o el textil, continúan abrevando de las experiencias surgidas en esta escuela. Actualmente resulta difícil o en ocasiones imposible desligar los avances en arquitectura y diseño de la labor desarrollada en los catorce años de existencia de la Bauhaus. También resulta imposible desligar la historia del mito. En palabras de Mies van der Rohe:

*La Bauhaus era una idea y yo creo que la causa de la enorme repercusión que la Bauhaus ha tenido en el mundo de hoy hay que buscarla en el hecho de que era una idea. Una resonancia tal no puede lograrse ni con organización ni con propaganda. Tan sólo una idea tiene fuerza para difundirse tan lejos...*



# **CONCLUSIONES Y PROPUESTAS**

*Se trata de ejercitarse en un pensamiento  
capaz de tratar de dialogar, de negociar con lo real.*  
Edgar Morin

Es claro que el movimiento moderno en la arquitectura y el diseño no termina con la Bauhaus. En realidad es en esa escuela donde se presentan, de manera clara y con un cierto grado de coherencia, las ideas germinales que, al consolidarse, darán al diseño moderno sus características particulares. Ante de presentar –con mucha brevedad- algunos de los elementos más significativos de este proceso, es importante enmarcarlos dentro de una visión que nos permita analizarlo y criticarlo.

Si bien el movimiento en la arquitectura y el diseño, que llamamos moderno, fue una poderosa fuerza que ayudó a configurar la faz del planeta, también lo es que hoy detectamos una serie de aspectos que podemos considerar como “no deseables”. Con esto nos referimos tanto a posturas ideológicas, como a procedimientos diversos que, después de experimentar con ellos durante algunos años, hoy consideramos como “poco conducentes” e incluso, algunos autores los consideran como erróneos<sup>1</sup>.

En términos generales, este proceso de cambio lo podemos identificar como un cambio paradigmático<sup>2</sup> y, desde esta perspectiva, la época actual puede ser considerada como una de crisis.

Para buscar una salida a esta crisis, es necesario adoptar posturas que ayuden a generar nuevas visiones y no, como algunos proponen, procurar el “mejoramiento”

---

<sup>1</sup> Tal vez el ejemplo más comentado en este sentido es el de los métodos proyectuales, que pasaron de ser el centro de la actividad profesional a un aspecto secundario y muchas veces relegado.

<sup>2</sup> En este caso adoptamos los conceptos sobre paradigmas presentados por Thomas Kuhn, ver: *La estructura de las revoluciones científicas*.

de procedimientos ya agotados<sup>3</sup>. Un elemento que nos puede ayudar es interpretar tanto la historia como el momento actual desde la óptica del pensamiento complejo.

No es este el momento ni el espacio para hacer una presentación que haga justicia a esta postura, sin embargo, es importante presentar los argumentos principales que nos llevan a proponer esta perspectiva como apropiada a nuestro trabajo.

Uno de los aspectos más difundido y relevante del movimiento moderno es el que se refiere al intenso desarrollo y uso de los métodos proyectuales. Sin duda estos fueron vitales para la consolidación de este movimiento, sin embargo, su abuso nos llevó a una reducción absurda. Conforme la actividad profesional del diseñador se desarrolló, pasamos de la solución de problemas relativamente cotidianos, a enfrentarnos a problemas y problemáticas más complejas. La comprensión de la complejidad de los problemas a que se enfrentaron los diseñadores fue cada vez mayor y los métodos tradicionales mostraron sus limitaciones.

*No podemos pensar fenómenos complejos con principios simples. No podemos pensar problemas nuevos con métodos viejos.*<sup>4</sup>

Olvidamos que los métodos son *modelos*, no son la realidad. Es como confundir la complejidad de un territorio con el mapa que lo representa. Por esto, hoy los métodos tradicionales parecen ser una camisa de fuerza que en realidad obstruye el desarrollo de visiones complejas que aspiran a observar la realidad desde otra perspectiva. El paradigma de la complejidad busca el abordaje de la realidad de la forma más amplia –menos reductora- posible, para lo cual es necesario buscar la integración de todos aquellos elementos que puedan aportar orden, claridad, distinción y precisión, rechazando posturas unidimensionales.

---

<sup>3</sup> Algunas voces proponen “nuevas versiones” de posturas anteriores, como es el caso de quienes se preguntan cuáles son los métodos de la posmodernidad, cuando el problema en realidad son los métodos y no su eventual actualización.

<sup>4</sup> Ciurana, Emilio. *Complejidad: elementos para una definición*.

Otro aspecto a ser mencionado es el de la hiperespecialización. Si bien es evidente que los procesos técnico-productivos se han convertido en un proceso complicado, muy diferente de los utilizados por artesanos hacia el inicio de la revolución industrial, también lo es que esta preocupación nos llevó por caminos de alta especialización que, de nuevo, reducen la visión amplia requerida para enfrentarnos a problemáticas. Es muy claro que para resolver los múltiples detalles de la fabricación de un “edificio inteligente” o de un producto complicado como un automóvil, hoy se requiere de especialistas, también lo es la necesidad de tener conciencia de la complejidad de estos problemas desde su concepción inicial.

*La hiperespecialización del conocimiento fragmentó el tejido complejo de la realidad y propuso la creencia de que el corte arbitrario que producía en el conocimiento se correspondía con lo real mismo.<sup>5</sup>*

Más allá del factor tecnológico, queda el político, entendiendo por esto un amplio espectro social que incluye desde aspectos económicos y el que se refiere a la problemática ambiental, que hoy adquiere una relevancia especial.

Algunos de estos aspectos no podían ser incluidos en las perspectivas del movimiento moderno, como es el caso del medio ambiente, debido a que son problemáticas que tan sólo recientemente adquirimos conciencia de su importancia. Otros, como es el caso de lo social y lo político, si bien fueron enunciados, debido al enfoque extremadamente racionalista y la consiguiente reducción o simplificación de los problemas, impidió que fueran contemplados en toda sus dimensiones.

Los aspectos mencionados son un ejemplo de la complejidad a la que nos enfrentamos. Debemos ser conscientes de que la crisis del movimiento moderno, no es un fenómeno que atañe tan sólo a los campos de la arquitectura y el diseño; es el sistema productivo de la modernidad y sus valores implícitos los que están en crisis y por lo tanto requerimos de marcos de análisis más amplios.

---

<sup>5</sup> Ciurana, Emilio. *Complejidad: elementos para una definición*.



Falta mucho para desarrollar una visión que desde la complejidad nos permita un análisis más incluyente y por lo tanto más rico en cuanto sus posibilidades, sin embargo, es necesario iniciar el camino que nos llevará a formular un paradigma acorde a nuestros tiempos.

*La ambición del pensamiento complejo es rendir cuenta de las articulaciones entre dominios interdisciplinarios quebrados por el pensamiento disgregador.<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. p. 22

*“Ninguna teoría de la física que sólo trate de la física,  
explicará jamás a la física”*  
John Wheeler

Hasta aquí hemos revisado los principales momentos en el surgimiento del movimiento moderno en el diseño, a través de las ideas de sus principales exponentes. Esta revisión se inició en el siglo XIX y culmina en el XX con la Bauhaus. Después de la segunda guerra mundial, se dieron diversas manifestaciones que ayudaron a la consolidación y difusión de los principios de este movimiento, hasta su crisis hacia la década de 1980.

En la posguerra destaca la labor de la HfG Ulm, que desde 1955 hasta su desaparición en 1968, formuló la idea de un diseño científico, que a su vez dio origen a la búsqueda de un método de proyectación basado en los principios del método científico<sup>7</sup>. Es necesario mencionar las aportaciones de Hans Gugelot, quien gracias a su trabajo académico en Ulm, obtuvo los primeros frutos en la práctica profesional gracias a los diseños que, junto con un grupo de alumnos, llevó a cabo para la empresa Braun<sup>8</sup>. Esta colaboración entre academia y empresa no sólo ha sido un modelo hasta la actualidad sino que además ayudó a proponer un claro paradigma de “buen diseño”, que a su vez fue ejemplo para la corriente de *GuteForm* en Alemania (*GoodDesign* en Inglaterra). Es en estas manifestaciones donde podemos ubicar el punto culminante del movimiento moderno en el diseño que, sin embargo, se basa en gran medida en los principios enunciados por Walter Gropius en el documento con el que dieron inicio los trabajos de la Bauhaus en Dessau.

Las posturas generadas en la posguerra dieron al movimiento moderno sus características definitivas y por las que es identificado comúnmente:

---

<sup>7</sup> En la búsqueda de métodos de diseño basados en los principios de la racionalidad científica, también destaca el trabajo que Bruce Archer realizó en el Royal College of Art de Inglaterra.

<sup>8</sup> Destaca la labor de Dieter Rams, quien inició su trabajo en Braun como alumno de Gugelot y llegó a ser vicepresidente de diseño de esa empresa, con lo que generó un modelo de trabajo que fue inspiración para muchas empresas y diseñadores destacados durante las décadas de 1970 a 1990.

- Apoyo en métodos estructurados, muchos de ellos basados en los principios del método científico.
- Énfasis en el esquema funcional.
- Los aspectos innovadores se basan en el uso de nuevos materiales y tecnologías de producción.
- Los aspectos sociales son subrayados (al menos en el discurso), sin embargo se considera que el mejor servicio a la sociedad se alcanza por medio de soluciones que brindan un buen desempeño funcional.
- Universalidad de las soluciones<sup>9</sup>.
- Desarrollos formales basados en el uso de formas geométricas y colores neutros o basados en los tres primarios<sup>10</sup>.

Por otro lado, el movimiento moderno expone un discurso que aleja al diseño del campo de lo artístico (resultado del énfasis en el aspecto científico). Así observamos como en la época de Dessau de la Bauhaus, el acento en los aspectos artísticos disminuye y en cambio, la preocupación sobre los aspectos técnico-productivos y económicos toma un lugar preponderante.

La importancia que se da a las problemáticas que presentan los aspectos técnico-productivos y económicos, constituye un cambio importante con respecto al manifiesto de Weimar,<sup>11</sup> que a su vez nos lleva a modificar nuestra visión con respecto los esquemas configuradores de la forma en el diseño, añadiendo a las tres

---

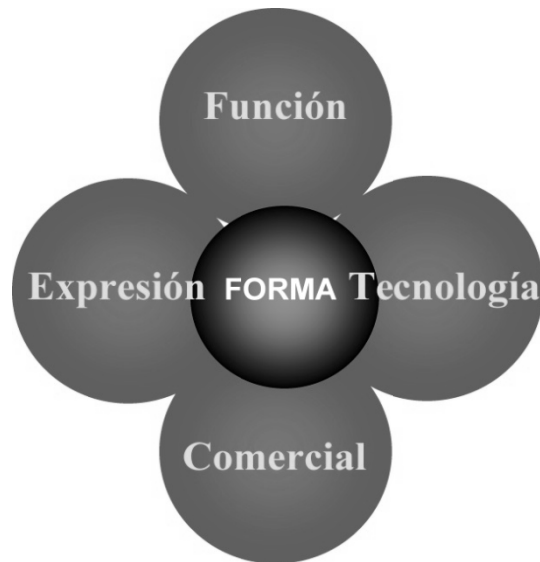
<sup>9</sup> Este aspecto es en buena medida resultado del enfoque científico, pues se pretendía que –al igual que los principios y avances científicos- los productos del proceso de diseño tuvieran un alcance universal, independientemente de aspectos considerados como subjetivos, tales como la cultura de los usuarios.

<sup>10</sup> Si bien es cierto que los principales autores del Movimiento Moderno argumentan que no persiguen un estilo, es evidente que sí existen una serie de características formales que permiten afirmar que estas ideas se concretan en un estilo.

<sup>11</sup> Si bien la importancia que se da a los aspectos técnico-productivo y económico surge por consideraciones sobre todo de tipo ideológico, durante la posguerra las difíciles condiciones económicas y la necesidad de reconstruir Europa y en especial Alemania, ofrecen un contexto muy receptivo a estos enfoques.

categorías (*Utilitas, Firmitas y Venustas*<sup>12</sup>) propuestas por Vitruvio en el siglo I de nuestra era y que desde entonces guiaban la configuración formal, una cuarta categoría, dando por resultado los actuales cuatro esquemas configuradores de la forma en la modernidad:

- Esquema funcional
- Esquema tecnológico
- Esquema expresivo
- Esquema comercial



Además de introducir la problemática de lo comercial, las propuestas de Gropius y más enfáticamente las de Mayer, enfatizan como primordial el carácter funcional y económico de los objetos, alejando al diseño de principios artísticos. Por otro lado, se acepta definitivamente el uso de técnicas industriales de producción y el trabajo en los talleres de la Bauhaus, con lo que el trabajo en taller deja de ser un fin en sí mismo y se ubica como un proceso exploratorio de investigación, previo a la producción en serie. Con esto, se abandona el ideal medieval del trabajo artesanal, que es sustituido por una visión más bien mística. En palabras de Gropius:

---

<sup>12</sup> *Utilitas, Firmitas y Venustas*, en cierta medida equivalentes a los conceptos actuales de utilidad, construcción y expresión. Ver: Norberg-Schulz, Christian. *Principles of Modern Architecture*.

*Lo que desarrollaremos no serán grandes organizaciones intelectuales, sino asociaciones pequeñas, secretas, cerradas, como logias o cábalas que preservaran un corazón secreto de creencias... sueño con el intento de crear una pequeña comunidad que surja del aislamiento de los individuos...*<sup>13</sup>

Así, la Bauhaus ve hacia el futuro y abandona el pasado (por lo que no es de extrañar que en el curriculum de estudios de la Bauhaus no aparecen materias de estudios históricos), al mismo tiempo que se hace un llamado a desarrollar investigaciones tanto teóricas como aplicadas, que generen los conocimientos necesarios para la configuración de una nueva cultura material que llegue a ser universal, pues, por un lado, surge de considerar que todas las necesidades de los seres humanos son las mismas y por otro se apoya en el uso de la tecnología industrial, que al desprenderse de las raíces artesanales de la producción, se ubica como una manera universal de encarar la producción de satisfactores.

---

<sup>13</sup> Citado en Whitford, Frank. *The Bauhaus*. p. 203.

## CRISIS Y DECLIVE

Con los cuatro esquemas configuradores de la forma mencionados líneas arriba, quedó establecido el ámbito del movimiento moderno en el diseño. Sobre las posturas que hemos presentado se construyó nuestra imagen actual de ciudad, casa, automóvil y silla. Y con estas imágenes construimos sueños y realidades, visones del futuro deseable y de cómo queríamos vivir el presente.

Las formas generadas bajo los preceptos del movimiento moderno definieron nuestras ideas sobre lo que es práctico, lo que es bello, deseable, adecuado... y por lo tanto en cierta medida influyeron en nuestras nociones de lo bueno y lo malo.

Bajo las apremiantes condiciones en Europa durante la posguerra, el movimiento moderno encontró un fértil campo en el que se podían poner en la práctica sus ideas y proyectos. La bonanza y mejoras en la calidad de vida originadas en este contexto, fueron a su vez los factores que contribuyeron al declive y eventual crisis del movimiento moderno. A continuación mencionaremos los principales cambios en el contexto que desembocaron en el cuestionamiento de los principios del movimiento moderno en el diseño.

- **El incremento en la calidad de vida.**

Desde la época de la Bauhaus Dessau se propuso el concepto rector del *existenzminimum* que equivale a la búsqueda del espacio mínimo requerido en una habitación. Durante la posguerra era evidente que, por las condiciones económicas imperantes, esta era la solución deseable (o más bien: posible). El diseño basado en espacios mínimos influyó de manera decisiva en todos los objetos relacionados con la vivienda: en todos los casos se buscaba una economía de recursos, ahorro de espacio, facilidad y rapidez de producción, bajo costo.

Conforme Europa alcanzó un mejor nivel de vida y las condiciones económicas dejaron de ser tan apremiantes, las personas empezaron a demandar otros requerimientos para el diseño de su entorno. El espacio mínimo dio lugar al deseo de espacios más amplios y que además dieran a los usuarios la posibilidad de realizar

otras actividades y no solamente “las mínimas”, por consecuencia lógica, el diseño de artefactos y objetos, ya sea directamente relacionados con el hogar o con sitios de trabajo, se modificó, dando lugar a diferentes conceptos apartados del rigor dimensional del movimiento moderno.

- **La bonanza económica**

Aunado al punto anterior, la mejoría económica de Europa, Japón y Estados Unidos, principalmente, trajo como consecuencia la búsqueda de satisfactores que rebasaban los requerimientos básicos de uso y función, abriendo las puertas a un consumo que, para muchos, era ostentoso y despilfarrador.

Las necesidades, a diferencia de como eran estudiadas y comprendidas por los diseñadores, son analizadas a través de la lente de los estudios de mercado, que buscan las ventajas competitivas de las empresas y el estímulo del consumo. Paulatinamente, la población de los países desarrollados tiene un cierto excedente económico, lo que produce, al menos, dos impactos en la proyección: por un lado los usuarios buscan exhibir –comunicar- este nuevo status económico y por otro, pueden pagar satisfactores que ofrezcan “algo” más allá de la sola satisfacción de una necesidad.

En su máxima expresión, a finales del siglo XX atestiguamos como uno de los elementos de consumo era el diseño mismo y no tanto los objetos. Esto ha dado como consecuencia la búsqueda de “objetos de diseñador”, fenómeno observado tanto en la arquitectura como en el diseño de objetos<sup>14</sup>. En estas líneas no pretendemos hacer un juicio o evaluar esta situación; por lo pronto buscamos tan sólo mencionar algunos de los cambios que han llevado a cambiar de paradigma en el diseño.

---

<sup>14</sup> A modo de ejemplo, algunas agencias de viajes ofrecen paquetes turísticos en los que uno de los atractivos es poder hospedarse en algún hotel diseñado por arquitectos de renombre. Lo mismo sucede con el consumo de algunos objetos de diseño. En el campo de la publicidad, incluso se anuncia, por ejemplo, maquillaje con “colores de diseñador”.

- **La revaloración de los aspectos expresivos**

El tipo de consumo mencionado en el párrafo precedente, introduce abiertamente el concepto del diseño como generador de signos (ya sea de status o de pertenencia a grupos sociales). Más allá de consideraciones de carácter teórico sobre el diseño y la creación de signos, aquí nos interesa subrayar el cambio en la lógica proyectual; para muchos el ejercicio del diseño pasó de la solución de requerimientos (funcionales, tecnológicos, expresivos y económicos) a la búsqueda de nuevas formas que expresaran los cambios de los tiempos y sus correspondientes nuevas actitudes. El énfasis cambió del esquema funcional al expresivo y la expresión misma se modificó, manifestándose contra los principios del *GoodDesign* o de la *GuteForm*.

*...Este orden estético [de los objetos industriales] es de un orden frío. La perfección funcional ejerce una seducción fría, la satisfacción funcional de una demostración y de un álgebra...*<sup>15</sup>

Algunos diseñadores llegaron a plantear que el aspecto funcional (que en ocasiones se redujo a aspectos de tipo ergonómico), estaba ya resuelto y que la verdadera función del diseñador era la de ofrecer nuevos signos que permitieran tanto la expresión individual como la social. Por otro lado, este cambio significó un reto para la enseñanza del diseño que, desde la posguerra, acudió a los principios del curso básico de la Bauhaus. La contradicción entre las enseñanzas (más o menos rigurosas) de los principios de la composición y el uso de formas geométricas y colores básicos, con la búsqueda de carácter más libre de formas de expresión, trajo como consecuencia un severo cuestionamiento de los principios de la enseñanza del diseño.

Sin duda fueron muchos los factores que influyeron en este cambio sobre la expresividad. Además de los mencionados, movimientos artísticos (como el Op Art y el Pop Art) o de tipo social (como los que produjeron la llamada psicodelia en la década de 1960), llevaron a cuestionar la estética del movimiento moderno. Si bien en un principio estas posturas críticas parecían tímidas, se convirtieron en

---

<sup>15</sup> Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. p. 229.



indicadores de una situación de cambio profundo, que apuntaba hacia una reflexión sobre el sentido de las formas.

- **Los procesos de globalización y regionalización**

Sin duda uno de los procesos que están modificando de manera profunda al mundo, no sólo en el aspecto comercial y el que se refiere a las relaciones entre centros productivos, que son tal vez los efectos más evidentes. La globalización implica otro modo de relacionarnos y de concebir nuestro lugar en el mundo. Sin embargo, paralelamente a los procesos de globalización han surgido diferentes expresiones que se oponen a esta tendencia y buscan rescatar y defender diversas particularidades regionales.

El movimiento moderno es sin duda, un precursor de la globalización, al considerar que todas las necesidades de los seres humanos son las mismas. Para Gropius y posteriormente Mies van derRohe, esta postura era fundamental para entender al diseño como un todo unificador. Fue esta visión la que permitió traducir los preceptos de la Bauhaus en el *International Style* y de aquí su difusión en todo el mundo.

Uno de los aspectos que vale la pena subrayar en estas reflexiones es la contradicción en la que caen algunas escuelas de diseño. Por un lado piden a los alumnos diseñar buscando elementos de una identidad cultural nacional y por otro la educación que se les da se basa en versiones del curso básico, que las que se pretende dar, como en la Bauhaus, las bases que permitan eliminar los vestigios de una percepción enraizada en elementos tradicionales, para encontrar principios de configuración formal “universales”.

Por otro lado, cada vez somos más conscientes de la diversidad. Incluso esta es considerada como un gran valor que debe ser estimulado. Y la diversidad nos lleva precisamente a cuestionar la universalidad de las necesidades que propone el movimiento moderno.

- **El cambio a un mundo políticamente unipolar**

El 9 de noviembre de 1989 fue derribado, 28 años después de su levantamiento, el muro de Berlín. Esta fecha es significativa, entre otras razones porque antecede de manera definitiva el desmembramiento de la URSS y del bloque político y económico de naciones que propugnaba por un mundo que funcionara bajo principios distintos a los propuestos por el capitalismo. A partir de este hecho, los Estados Unidos se convierten en el gran centro de poder y supremacía en diversos ámbitos.

Uno de los efectos de este mundo con un solo polo de poder, es que, a partir de decisiones de carácter político y económico, las diversas estructuras de decisión se alinean con estas posturas. Así, por ejemplo, en el ámbito industrial, predominan sin discusión los principios de la competencia bajo el libre mercado, donde es la incremento de las ganancias económicas el principal parámetro de evaluación. Lo mismo sucede con la construcción de habitaciones y centros de trabajo, donde la arquitectura muchas veces se ve dirigida, o al menos limitada, por la especulación inmobiliaria.

Para nuestro tema, el impacto de la unipolaridad política se refleja en una modificación en la escala de los parámetros de evaluación de los proyectos. Bajo esta perspectiva el buen diseño ya no es el que cumple primordialmente con satisfacer necesidades<sup>16</sup>, lo que implica una nueva racionalidad en los proyectos y en consecuencia una nueva visión sobre los objetivos de la actividad proyectual y los parámetros para evaluar su desempeño.

Si en el movimiento moderno se escuchaban continuamente conceptos como función, apropiado, necesidad, etcétera, actualmente en los textos y reflexiones sobre el diseño surgen con frecuencia conceptos como innovación, competitividad, ganancia. La primacía de estos conceptos ha llevado al surgimiento de nuevas

---

<sup>16</sup> Un buen ejemplo de esta nueva racionalidad lo encontramos en la página web del Design Council de Inglaterra, donde se define que *good design is good business*. <http://www.designcouncil.org.uk> consultada el 2 de diciembre 2008.

visiones sobre el diseño, que cuestionan y dejan de lado las propuestas del movimiento moderno.

En buena medida podemos resumir este cambio en el origen mismo de la actividad proyectual, que es el problema de diseño: el cambio paradigmático es que en el movimiento moderno el problema de diseño era satisfacer necesidades de la humanidad; actualmente el problema de diseño es impulsar el crecimiento y la competitividad empresarial y este cambio de postura tiene sus raíces en que actualmente el gran centro de las decisiones se concentra en un solo polo ideológico.

- **Los cambios tecnológicos**

En los inicios del movimiento moderno, el enfoque orientado hacia el funcionalismo, se apoyó en el uso de nuevas tecnologías y materiales que, generada en la llamada Escuela de Chicago,<sup>17</sup> se desarrollaba con gran ímpetu en los Estados Unidos e influía grandemente en Europa. Desde entonces, la creación y desarrollo constante de nuevos materiales y procesos de construcción y fabricación, han generado nuevas maneras de enfrentarse a los proyectos. Ahora tenemos clara la necesidad de la relación interdisciplinaria, visión que no existía en el tiempo en que se dieron los principios del movimiento moderno. Estas relaciones dan lugar a diversos cambios entre ellos podemos mencionar los siguientes:

- En la visión de la Bauhaus, el diseñador (posteriormente más específicamente el arquitecto) era una persona capaz de manejar la totalidad del proceso. Poco después esta postura se substituyó por la de trabajo en equipo y actualmente la colaboración interdisciplinaria.
- Ante la complejidad tecnológica, es imposible que una sola persona posea todos los conocimientos necesarios para resolver el esquema tecnológico de la configuración formal. De aquí surge en gran medida la necesidad de dividir al diseño en campos especializados como son el diseño industrial, el gráfico el de interiores, el digital, el interactivo...

---

<sup>17</sup> Tal vez el representante más conocido de la Escuela de Chicago es Louis Sullivan, pero no se puede olvidar la influyente figura de Frank Lloyd Wright.

Hay otro aspecto sobre los avances tecnológicos que es de gran relevancia en el cambio que influye en la generación de un paradigma diferente al del movimiento moderno y es el desarrollo de las tecnologías de la información. En lo que se refiere al campo del diseño, los avances tecnológicos más importantes se dieron fuera de la esfera del oficio mismo de diseñar, sin embargo, a partir de la década de 1980, el uso de la computadora como elemento auxiliar en el proceso de diseño ha tomado un papel protagónico. El uso de la computadora en el campo del diseño rebasa actualmente la idea de que es solamente un auxiliar en el dibujo.

En realidad las técnicas de la información están modificando la manera en que analizamos, tomamos decisiones y planificamos acciones futuras. Es decir, están modificando el modo como pensamos. Este es un cambio que no podían imaginar los diseñadores revisados en este trabajo y cuyas ideas y obra dieron origen al movimiento moderno, por lo tanto es uno de los factores que irrumpen en el campo del diseño y lo modifican substancialmente.

Podríamos continuar señalando cambios que, en distintos ámbitos han dado paso a un nuevo mundo. Por ejemplo, para los iniciadores del movimiento moderno el problema ecológico no tenía la importancia que hoy le damos, es por esto que hoy hablamos de diseño sustentable, como este hay un gran número de factores que nos han llevado a esta situación que muchos describen como posmoderna.

Es claro que los cambios que se han dado -tanto dentro del campo del diseño como en el contexto- han dado lugar a un mundo profundamente diferente. Los cambios son parte intrínseca de cualquier proceso vivo, si bien para algunos esto representa una crisis, en este trabajo preferimos referirnos a estos procesos como cambios paradigmáticos.

El nuevo paradigma del diseño, es consecuencia de los que se han dado en la política, la economía y la tecnología. En otras palabras, es el sistema productivo el que ha cambiado y ha dado origen a nuevos valores. Y es en esta parte donde de nuevo retomamos el hilo del movimiento moderno.

El presente trabajo se inició con la revisión de las posturas de A.W.N. Pugin, quien con su obra marcó el inicio de las reflexiones teóricas que desembocaron el movimiento moderno. Su postura destaca por la relación que estableció entre el diseño y la situación de lo que llamaba la degradación moral de la sociedad. Si bien su concepto de moral estaba fuertemente ligado a ideas religiosas, dio origen a la preocupación centrada en la búsqueda de principios que guiaran el desarrollo de diseños apropiados a las condiciones sociales imperantes.

John Ruskin tomó las propuestas de Pugin, alejándolas del ámbito religioso y buscó orientarlas hacia preceptos de carácter ético. Los principios enunciados en su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*, dieron las bases para el *buen diseño*. Morris las considera apropiadas para llevar las preocupaciones al terreno de lo político y lo económico y con sus ideas se sientan las bases que retomará Gropius para la fundación de la Bauhaus.

Por su parte Henry Cole buscaba la manera de tomar estos principios y aplicarlos a las nuevas condiciones impuestas por la tecnología industrial, al tiempo que fuera de la polémica en Europa, en los Estados Unidos se desarrollaba un diseño alejado de estas reflexiones y centrado en la aplicación práctica y funcional, sin embargo esta búsqueda de lo útil, partía también de los aspectos ideológicos de la llamada ética protestante basada en el trabajo y el servicio. Es decir que también el enfoque derivado del sistema de producción americano partía de posturas ideológicas que buscan no sólo lo apropiado, sino lo que es *bueno*.

En las propuestas desarrolladas en Alemania que derivaron en la creación de la Bauhaus, se retoman estos aspectos, a los que se suman las preocupaciones de carácter económico y productivo, orientadas hacia el desarrollo de la competitividad de las industrias alemanas.

Es por lo tanto, que consideramos que el movimiento moderno, en realidad surge de consideraciones morales, entendidas como la búsqueda de las formas buenas

adecuadas a la sociedad. El movimiento moderno busca las reglas para desarrollar *buenos diseños*<sup>18</sup>.

**En nuestra opinión el sustento ideológico del movimiento moderno es de carácter moral y es esto lo que deriva en las consideraciones funcionales y racionales a las que se ha buscado reducir dicha postura ante la generación de las formas. Por tanto, su crisis y declive tiene como fondo los cambios en los valores de la sociedad, cuyas posturas ante lo que es bueno o malo se han modificado substancialmente desde las últimas décadas del siglo XX.**

Muchos autores han propuesto nuevos enfoques hacia el uso de la razón, a partir de los cambios mencionados. La búsqueda se ha centrado en establecer enfoques basados en *otra razón*, diferente de los enfoques de la modernidad.

Fruto de estas búsquedas son los discursos del diseño que podemos distinguir en la actualidad y que revisaremos a continuación.

Por discurso de diseño<sup>19</sup>, entendemos todas aquellas manifestaciones de corte teórico-metodológico cuyo objeto es la profesión del diseño y que buscan ordenarla dentro del cosmos de las actividades humanas. En este sentido, partimos de un concepto global de diseño, es decir, no prestamos atención a las diversas manifestaciones profesionales o especializaciones, como son el diseño de productos, gráfico o textil, de hecho muchas de las reflexiones en este apartado pueden aplicarse también al diseño arquitectónico, e incluso al urbanístico.

Actualmente podemos identificar claramente tres discursos, que se presentan con diversos grados de mezcla entre ellos. Estos discursos conforman a un tipo de

---

<sup>18</sup> Al utilizar el término buen diseño buscamos establecer una liga con las posturas de la segunda mitad del siglo XX, que buscaban establecer los principios que debían regir al proceso de diseño y sus resultados (por ejemplo *Good Design* en Inglaterra, *Gute Form* en Alemania) considerando que es en estas posturas donde se resumen los principios del movimiento moderno.

<sup>19</sup> Muchos autores consideran que en la actualidad no podemos hablar –en sentido estricto- de una teoría del diseño, es por esto que preferimos usar el concepto de discursos de diseño.

práctica y surgen desde un sistema axiológico que lógicamente corresponde a un sistema de intereses, expectativas y aspiraciones sociales. Estos discursos, no siempre explicitan las condiciones en que se basan y los objetivos que buscan.

La presentación de estos discursos la haremos, brevemente, con relación a los cuatro esquemas conformadores de la forma, que con anterioridad hemos presentado y respetando el orden cronológico en que han surgido tales discursos.

- **Funcionalismo-racionalismo**

Si bien este discurso es el que más fácilmente se identifica con el movimiento moderno, dista mucho -en ciertos aspectos- de los postulados formulados a principios del siglo XX. Se apoya en el amplio desarrollo de los métodos proyectuales, sobre todos aquellos de corte científico, por lo que busca su justificación en un racionalismo, que le da una especial jerarquía a las condiciones funcionales y por tanto ergonómicas del proyecto.

- Evidentemente es el esquema funcional el que marca la primacía del proceso proyectual, centrándose en la relación fisiológica usuario-objeto.
- Con respecto al esquema tecnológico, busca optimizar la relación producto-proceso de producción.
- Con respecto al esquema expresivo, considera que las condiciones estéticas son un resultado natural de solucionar los requerimientos funcionales y productivos de los objetos. De aquí sus soluciones basadas en una economía formal, de corte abstraccionista.
- Con respecto al esquema comercial, se apoya en una visión idealista que considera que las expectativas de los usuarios se sintetizan en la adquisición de objetos que resuelvan de manera “práctica” sus necesidades.

En su manifestación más extrema (a pesar de un cierto mesianismo, heredero de los primeros años de la Bauhaus) este discurso es la manifestación de una ideología tecnocrática, que no desea involucrarse en la problemática social que da marco y

sentido al diseño, por lo que se enfrenta a esta desde una cuidadosa distancia, usando ciertas frases-consigna que si bien presentan una idea, no la desarrollan. Ejemplos de estas frases son las muy conocidas de: “La forma sigue a la función” (Sullivan), “Menos es más” (Van derRohe), “Respetar a los materiales”, así como los preceptos de la “*GuteForm*” (presentados a manera de decálogo por Dieter Rams)<sup>20</sup>.

En su manifestación contemporánea, el funcionalismo-racionalismo, ha tomado la forma de un discurso sobre la “interfase”, considerando al diseño como un intermediario entre el ser humano y el trabajo que desempeña un objeto. Este concepto, si bien ha demostrado su utilidad en la configuración de mensajes en proyectos de multimedia, también es útil para el diseño de objetos que utilizan tecnologías de la informática y que requieren de guías visuales para su mejor uso.

En este discurso, se evidencia la visión universalista del diseño (“todas las necesidades de los seres humanos son iguales”), presente desde el documento con el que Walter Gropius inició las actividades de la Bauhaus en Dessau, y en el cual se institucionaliza ese sistema de valores. Es necesario aclarar que cuando algunos de estos preceptos fueron formulados, sus autores los desarrollaron en cierto grado, sin embargo en la actualidad se usan esas frases de manera aislada, como fragmentos de un gran discurso. La supervivencia de estas frases, se explica en parte por la inercia de las escuelas de diseño y también por la casi hegemónica práctica que se desprendió del movimiento moderno.

El problema fundamental con este discurso, no está en el uso de la razón, sino en la supremacía de factores de eficiencia alejados de las aspiraciones de los seres humanos. El mejor ejemplo de esta actitud lo podemos encontrar en la formulación de los principios del “*existezminimum*”, o mínimo necesario, que sirvió como eje al desarrollo de muchos de los proyectos arquitectónicos al inicio del movimiento moderno. Es importante, sin embargo, hacer notar que aún quedan por explorar

---

<sup>20</sup> Es importante mencionar que dentro del movimiento moderno, se dieron esfuerzos reales por acercar el diseño a la problemática social. Ejemplos de esto son posiciones adoptadas por la Bauhaus, sobre todo durante el período de Dessau y por la HfG Ulm, bajo la dirección de Tomás Maldonado. Lo que en el texto se enfatiza es que estos esfuerzos se han diluido con el tiempo, debido a la falta de actualización de esos discursos iniciales.



facetas de la razón. Es en su reformulación donde podemos encontrar vertientes más apropiadas a las aspiraciones de la sociedad y los individuos.

Muchas veces los objetos que resultan de este discurso son de una precisión y fría belleza que sin duda impresionan. Sin embargo tal parece que cuando el ser humano entra en la imagen de esos productos, pierden su encanto... han sido proyectados con respecto a ideales abstractos de función y no conforme a realidades.

- **Formalista**

Este discurso se presenta como opuesto al anterior. En cierta medida no se define por sí mismo, sino por su oposición a los postulados del movimiento moderno. El formalismo se ha dado como su misión la de crear, no objetos, sino acontecimientos, que a su vez giran en torno a la necesidad de romper los códigos establecidos.

Este discurso empieza a surgir a finales de la década de 1980 cuando el humanismo liberal, que sustentaba el discurso social de la posguerra, sufrió fuertes críticas debido a los avances de las ciencias sociales en el análisis de los aspectos subyacentes de las ideologías (los grandes relatos). Uno de los efectos de estas críticas fue el surgimiento del Posmodernismo.

Debemos recordar que existe una diferencia entre posmodernidad y posmodernismo. La primera es entendida como una época de la humanidad, que según sus defensores<sup>21</sup> ha empezado a manifestarse en diversos ámbitos, mientras que el posmodernismo se refiere a un “estilo”, que causó un cierto revuelo en el campo del diseño, en la década de 1980; es a esta vertiente la que llamamos formalista.

Actualmente podemos distinguir tres vertientes dentro de este discurso del diseño:

a). La que podríamos llamar corriente “semiótica”, dentro de la que destacan los trabajos de Hans Hollein, Gaetano Pesce, Norman Foster y Michael McCoy. El trabajo de estos diseñadores es resultado de un respeto por normas ergonómicas y un análisis de las características comunicativas de la forma. Los resultados de este enfoque son diseños que por lo general tienen una mayor aceptación en el mercado

---

<sup>21</sup> Ver: Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. y Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*.

y para muchos representan los mejores ejemplos de la avanzada contemporánea. Esta vertiente, si bien se manifiesta también contra el racionalismo y el concepto de funcionalismo de los modernos, se distingue por la utilización conciente de recursos formales derivados del análisis semiótico.

La semiótica, que se apoya en la búsqueda de signos que ubiquen a los objetos culturalmente en relación al usuario, además de dar, por medio de la forma, claras indicaciones sobre su función y sentido.

El aspecto estético ha recibido una gran atención, en este discurso pues las bases racionales del movimiento moderno han dejado una profunda huella, que hace difícil escapar al uso de las formas y colores primarios. En el centro de la polémica se ha situado la semiótica o semiología que nos provee con un conjunto de herramientas analíticas que ponen al objeto en una perspectiva mas allá de lo perceptual, llevando nuestras preocupaciones a lo socio-cultural.

*Entender qué es lo que da a un objeto particular su permanencia visual y emocional, requiere de entender el contexto social del objeto. Sólo entonces puede uno entender su significado. Un objeto ya no puede ser observado como abstracto o desinteresado, sino como un vehículo para la satisfacción y las asociaciones [psicológicas].<sup>22</sup>*

La corriente posmodernista o formalista ha generado una amplia plataforma para que los diseñadores inicien la exploración de otras formas que, sin dejar de cumplir con su propósito funcional, se alejan drásticamente del modelo propuesto por el movimiento moderno. Gracias a estos diseños, que para muchos fueron un gran reto, Charles Jencks pudo escribir el acta de defunción del movimiento moderno:

*Felizmente podemos fechar la muerte de la arquitectura moderna en un momento preciso. La arquitectura moderna murió en St. Louis, Missouri el 15 de julio de 1972.<sup>23</sup>*

El evento a que hace referencia Jencks es la demolición del conjunto habitacional Pruitt-Igoe, que fue derribado debido a que un profundo estudio sociológico demostró que el diseño de ese conjunto promovía el surgimiento de conductas antisociales, al

---

<sup>22</sup> Whiteley, Nigel. "Design History or Design Studies?". Design Issues. p. 39.

<sup>23</sup> Jencks, Charles. *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*.

no considerar factores como espacios amplios en el interior de los departamentos, carencia de privacidad entre los habitantes, el uso constante y repetitivo de elementos visuales que promovían el sentimiento de monotonía y aburrimiento, así como la falta de uso intensivo de zonas verdes.

b). La que podemos llamar corriente “lúdica”, ejemplificada por los trabajos de Alchymia y del Grupo Memphis, liderado por Ettore Sottsass<sup>24</sup>. En esta manifestación el formalismo adopta una actitud antirracionalista y antifuncionalista. Los diseños retan al concepto de función y demuestran que esta no tiene por necesidad que encuadrarse dentro de los cánones geométricos del movimiento moderno. Si bien esta corriente causó bastante impacto a nivel de difusión, sus productos no siempre llegaron con éxito al mercado. Sus obras, las más de ellas prototipos realizados bajo pedido y a muy alto costo, permanecen tan sólo en las páginas de las revistas de diseño.

La vertiente lúdica es considerada por algunos como banal. Para muchos de nosotros, el término ‘banal’ puede parecer despectivo o incluso peyorativo, sin embargo para otros:

*El ‘diseño banal’ es la última derivación de un proyecto considerado como una metáfora ideológica, carente de tensiones sociales y culturales, un proyecto ya convertido en ‘desproyecto’...*<sup>25</sup>

Por lo tanto la adjetivación de ‘banal’, para quienes la proponen, no es peyorativa pues se refiere más bien a una búsqueda formal fuera de los estrechos límites señalados por el movimiento moderno.

Las tendencias formalistas significaron para muchos una gran liberación que permitía la exploración formal casi sin fronteras. Ante la máxima de Mies van DerRohe “*Lessis more*” (menos es más), Robert Venturi propuso “*Lessisbore*” (menos es aburrido). Y en muchos casos eso era precisamente lo que se buscaba: diversión. Diseños que rompieran con la monotonía. Aunado a estos sentimientos, el desarrollo de la

---

<sup>24</sup> Fundado en 1981 por Sottsass, reunió a jóvenes diseñadores, de distintas nacionalidades. Dentro de este grupo destaca la obra de Michele de Lucchi, Mateo Thun, además de la del propio Sottsass.

<sup>25</sup> Cattermole, Pierluigi. “La ruta incierta del diseño” en Martínez, José (coord.). *La polémica de la Posmodernidad*. p. 201.

microelectrónica nos enfrenta a nuevos retos: cuando los elementos internos de un aparato son tan pequeños, por ejemplo en un teléfono, entonces ¿qué forma debe tomar ese objeto? ¿cuál debe ser nuestra guía? ¿en qué nos apoyamos? Se han dado múltiples respuestas que van desde teléfonos con forma de plátano o de hot dog, hasta elementos 'High-Tech' que nos remiten a futurismos tecnológicos. Por si esto fuera poco, parece que el mercado demanda, por lo menos en cierta medida, este tipo de artículos.

En pocas palabras, para muchos la idea es hacer algo 'divertido' ahora que estamos libres de los principios del movimiento moderno. Por lo que muchas manifestaciones del llamado posmodernismo, más que proponer un proyecto alternativo ante el movimiento moderno, en realidad proponen lo que podemos llamar un anti-proyecto. En este sentido son sintomáticas las palabras de Ettore Sottsass, con motivo de la inauguración de la exposición del Grupo Memphis:

*... a fuerza de caminar en las zonas de lo incierto, a fuerza de establecer un coloquio con la metáfora y la utopía, a fuerza de quitarnos de en medio, ahora tenemos una cierta experiencia, nos hemos convertido en buenos exploradores. Quizá seamos capaces de navegar vastos ríos peligrosos, adentrarnos en junglas que nadie ha recorrido. No hay que alterarse... ahora podemos proceder finalmente con paso ligero, lo peor ha pasado...*<sup>26</sup>

c). En tercer lugar tenemos la que podemos llamar corriente "revisiónista", que se apoya en la utilización ecléctica de diversos motivos y detalles de estilos históricos para revitalizar el impacto visual de los diseños. Esta corriente se ha utilizado con mayor insistencia en la arquitectura, destacando la obra de Robert Venturi, Michael Graves, Charles Jencks y Richard Meier. Los motivos 'históricos' que emplean en sus diseños, van desde el Art Deco, hasta el clasicismo griego, lo que da por resultado sillas con forma de columna clásica griega, uso intenso de tipografía "bauhaus" o edificios que mezclan en su fachada columnas o incluso "reproducciones" de ruinas.

---

<sup>26</sup> Citado en Cattermole, Pierluigi. "La ruta incierta del diseño" en Martínez, José (coord.). *La polémica de la Posmodernidad*. p. 201.

En cierto sentido esta corriente es una de las manifestaciones más claras de la crisis del diseño. La búsqueda en el pasado, de elementos que guíen la actividad profesional se reduce a la copia, incluso con tintes pseudo-culturales, en lugar de ver hacia el futuro. Su éxito en el mercado se ha reducido a piezas “de conversación”.

A pesar de las diferencias mencionadas, podemos señalar algunas características comunes a estas tres vertientes, lo que nos permite reunir las dentro del formalismo:

- Con respecto al esquema funcional, se manifiestan abiertamente contra la supremacía del concepto de función del movimiento moderno. En algunos casos hay incluso objetos anti-funcionales. En los mejores ejemplos, se demuestra que el concepto geométrico de economía formal, no es necesariamente resultado de un análisis funcional. La investigación ergonómica se reduce al mínimo posible y la solución de los diseños se contenta con la utilización de medidas antropométricas básicas.
- Por lo que se refiere al esquema tecnológico, el formalismo adopta la actitud de que “los ingenieros resuelvan”. El costo no es una de las limitaciones que se ha impuesto esta exploración formal y se da un uso variado de materiales. En ocasiones para que las formas resistan el uso a que serán sometidas, se tiene que recurrir a soluciones técnicas de alto costo y de complicada manufactura.
- El esquema expresivo evidentemente es el que más se enfatiza en este discurso. Dentro de este esquema, la visión semiótica prevalece sobre la compositiva, al romper los cánones tradicionales de proporción, simetría, etc. El trabajo de muchos de los diseñadores dentro del formalismo ha venido a demostrar que existe una gran libertad de exploración formal a la que el movimiento moderno prácticamente había renunciado.
- El esquema comercial, ha sido prácticamente dejado de lado. Para esta tendencia, lo más importante es la expresión del diseñador, sin tomar en cuenta estudios mercadológicos o expectativas de los usuarios, Por este motivo, las obras posmodernistas son de muy alto costo y reservadas para una elite, no sólo

en términos económicos, sino también culturales, debido a que en su origen se encuentra el proceso de desocialización y masificación de la cultura, que la redefine como práctica del ocio, ensalzando así lo efímero, lo arbitrario y lo lúdico, lógico resultado de haber levantado, desde los años 70, la sanción contra el consumismo.

En las obras de este discurso podemos observar que muchas se alejan de objetivos sociales, que para muchos, deben estar presentes en los proyectos de diseño. Factores como el respeto al medio ambiente o a las culturas locales están ausentes de muchas de estas obras. Por otro lado tan solo refuerzan el lado plástico de los objetos, mientras que el diseño pretende un equilibrio entre este aspecto y los datos “fuertes” de la producción y los costos, así como entre objetivos sociales y ambientales. En la actualidad muchas de las obras posmodernistas se ven precozmente ancianas, lo que es el lógico resultado del carácter efímero con que han sido revestidas.

A pesar de estas críticas, es necesario reconocer que la aportación del formalismo ha sido precisamente la actitud lúdica así como recordar que diseñar es explorar aún contra códigos establecidos. El rompimiento con la rígida geometría del movimiento moderno, no sólo puede ser un elemento plástico, también abre las puertas a la liberación de la forma, permitiendo explotar las posibilidades de muchas de las tecnologías contemporáneas de producción.

- **Pragmatismo**

Desde la caída del bloque socialista y ante la carencia de utopías, el diseño fue paulatinamente absorbido por otro agente ideológico: las empresas e instituciones que se han abocado a promover al diseño como factor de crecimiento económico y de la competitividad comercial. Más allá de las discusiones sobre la primacía de la función o del factor expresivo, centra su visión en el incremento de “valor” en los objetos.

Esta corriente considera que el *styling* es una posición que debe ser reconsiderada, después de haber sido menospreciada durante muchos años por aquellos que hacían “diseño de verdad”. Esta actitud surge del hecho de que tanto el *styling* de los años 50, como sus herederos contemporáneos, reconocen en la innovación a la fuerza que imprime dinamismo al mercado y por lo tanto esta es la verdadera causa para que el diseño se integre a las empresas.

El pragmatismo dentro del diseño cumple un papel legitimador, al fundamentar parcialmente el sentido técnico, económico o cultural de la producción de objetos. Esta función de legitimar, impone la necesidad de recurrir a aspectos “objetivos” y por lo tanto medibles. Este es, en gran medida, el discurso del “*Design Management*”. Y en el también encontramos el énfasis en la competitividad basada en la innovación.

Este discurso nace de uno de los hechos más importantes de los últimos años: la creciente conversión de todos los países a una economía de mercado, lo que parece estar convirtiéndose en el denominador común.

Con respecto a los cuatro esquemas generadores de la forma, el efecto del pragmatismo se percibe más por omisión que por la propuesta de actitudes distintas. Su valor de encubrimiento radica en su capacidad para englobar a las dos corrientes anteriores: del Funcionalismo-Racionalismo toma la eficacia y del formalismo su flexibilidad e impacto visual.

- Con respecto al aspecto funcional, el usuario se transforma en consumidor, por lo que el pragmatismo de este esquema se mide con base en la relación costo-beneficio de los objetos. La optimización del proyecto se mide en términos de valores agregados.
- El esquema tecnológico, dentro del pragmatismo, convierte a los objetos en productos. Las limitaciones tecnológicas vienen dadas por el tamaño del segmento del mercado y por la capacidad de compra del consumidor. A partir de estos elementos, se analizan y especifican los criterios técnico-productivos.

- Con respecto al esquema expresivo, esta corriente retoma parte de la fraseología del *styling*: “Lo feo no se vende” (R. Loewy) o bien “*beautyforprofit*” como es interpretada en la actualidad. Las características expresivas del objeto, vienen señaladas por estudios mercadológicos y por los índices de venta. La moda (hasta ahora desdeñada por el diseño) entra así de lleno dentro de los elementos que guían un proyecto.
- Evidentemente en esta corriente el esquema comercial es el más enfatizado. Es en aquí donde la propuesta de diseño se transforma en oferta y las expectativas de los usuarios se miden con base en la motivación de compra.

Al cambiar los sueños de los diseñadores por la objetividad de la competitividad para abarcar nuevos y mayores mercados, la corriente pragmática logra penetrar rápidamente en todos los ámbitos.

Para los países en desarrollo, donde el diseño de productos aún no encuentra un lugar dentro de las industrias y el diseño gráfico se maneja como dibujo publicitario, el discurso pragmático provee herramientas que promueven una mayor y más rápida inserción del diseño en el ámbito productivo, con el costo que implica dejar de lado la búsqueda de soluciones autóctonas o bien más apropiadas a las condiciones locales, pues esta posición presenta, como disyuntiva, el diseñar para mercados globales o para necesidades locales<sup>27</sup>.

Por un lado es innegable que este discurso sitúa al diseño dentro de realidades que muchas veces ha tratado de evadir. La faceta del diseño en tanto que herramienta del marketing, y motor de la necesaria innovación, es una realidad ineludible. Pero existen otras facetas de la misma verdad.

No es recomendable dejar todos los esfuerzos de la sociedad a las fuerzas del mercado, pues estas no necesariamente buscan responder a muchos de los problemas mundiales. Las fuerzas del mercado, actuando por sí solas, o con supremacía sobre las demás, pueden producir peligrosos efectos colaterales, pues

---

<sup>27</sup> El slogan de la visión globalizante es: “Piensa globalmente, Actúa localmente.”



sus intereses no concuerdan con los de la sociedad en general o con grupos específicos.

### **¿Hacia una visión unificada?**

¿Podemos tomar una actitud distinta ante estos discursos? ¿Hace falta algo en ellos? Una situación parece emerger claramente del análisis que hemos realizado y esta es que el diseño continúa centrado en su preocupación por la forma en sí, sin detenerse a pensar sobre el *sentido social* de esta y la relación que guarda con respecto a la sociedad y la cultura. Sin duda existen diversos análisis que abordan estos aspectos, pero por regla general han sido realizados tan solo desde la óptica de las ciencias sociales (Baudrillard, Wolfe, tan solo para mencionar dos ejemplos) y si bien arrojan cierta luz sobre estos procesos, son trabajos que quedan fuera de la esfera de la teoría del diseño.

*La ausencia de estos recursos de conciencia teórica y crítica explica, precisamente, el que el diseño aparezca como una entelequia, un valor universal librado de condicionamientos tanto en el plano cultural como en el plano social<sup>28</sup>*

Tradicionalmente los diseñadores damos por sentado que nuestra labor es de gran importancia para la sociedad. Así, por ejemplo, hablamos de que somos parte importante en la generación de la cultura material, pero no nos hemos abocado a delimitar esta posición, analizándola con detenimiento, esclareciendo sus detalles, el nivel del impacto que en la cultura tienen los esfuerzos del diseño, etc.

Podríamos decir que, en los inicios de la Bauhaus, el desarrollo de estas herramientas de análisis social, iban detrás del avance de la tecnología y de las propuestas de las vanguardias culturales, por lo tanto en aquella época afirmaciones genéricas sobre el impacto del diseño en la sociedad eran fácilmente aceptadas. Ahora sabemos que el proceso socio-económico y cultural en la producción de objetos, no es liderado por el diseño como lo fue en las primeras décadas del siglo XX.

---

<sup>28</sup> Cháves, Norberto. *Ideología y discurso del diseño*. p. 8

*Los centros de hegemonía se han desplazado y el diseño ocupa el lugar de un servicio programado desde fuera. Esta situación se corresponde con la ampliación del mercado del diseño y la reducción de su capacidad de totalización de los procesos.<sup>29</sup>*

Por lo tanto falta integrar las visiones de las disciplinas de la sociedad y la cultura a la lógica del diseño, con el objeto de enriquecerla. Curiosamente este es el camino que se ha seguido para integrar a nuestra praxis los elementos de lo que hemos llamado la visión pragmática. El diseño ha sido capaz de integrar los discursos de la mercadotecnia y la competitividad, pero ha dejado de lado el *sentido social* de la profesión. Lógicamente esta es una actividad que los diseñadores deben emprender, pues de continuar dependiendo de lo que otras disciplinas lleven a cabo, difícilmente se podrá llegar a la integración de los conocimientos para el diseño.

Enfrentarse a esta diversidad de discursos e intentar una visión coherente del diseño contemporáneo, ha ocasionado que los diseñadores comprendamos -por fin- que los principios sobre los que hemos sido educados están en crisis. Sin embargo el tratamiento superficial -casi de maquillaje- de las formas no parece ser la solución. Si concebimos al diseño en términos puramente formales, se reduce su capacidad para definir y transformar el ambiente físico y cultural en el que se desarrollan las actividades del género humano, así como el propio valor creativo y comunicativo de los objetos.

Parece que parte del error ha estado en querer ver tan solo 'la crisis del diseño' sin pensar que la crisis es más amplia: **es el sistema productivo de la modernidad y sus valores implícitos los que están en crisis**. Si nos situamos en este contexto, entonces las posibilidades se amplían, la problemática es más compleja puesto que el diseño contemporáneo surge como respuesta a una necesidad del sistema, tanto en términos culturales como productivos.

Caminar por las inciertas rutas de la crisis posmoderna puede resultar no solo difícil, sino incluso infructuoso si no lo hacemos a partir de una convicción, entendiendo

---

<sup>29</sup> Cháves, Norberto. *Ideología y discurso del diseño*. p. 9.

esta como una categoría analítica que permita la revisión crítica de nuestros principios.

A la luz de la problemática mundial, tal parece que la opción no se encuentra en abandonar la razón, sino en desarrollar **otra racionalidad** -distinta a la de la modernidad- que nos permita enfrentarnos a los 'errores' que (ya sea por omisión o por acción) cometimos dentro del movimiento moderno, una racionalidad que sobre todo nos permita plantear la posibilidad de que en el futuro continúe existiendo el género humano. Las apocalípticas visiones sobre el deterioro ambiental, cultural y valoral, nos obligan a pensar en modos de diseñar que nos permitan no solo sobrevivir, sino más bien generar una mayor calidad de vida sin comprometer los recursos y la existencia misma de las generaciones futuras. Este es el reto. Y el diseño tiene un importante rol que jugar ante él.

Para enfrentar a este reto es necesario, antes que nada, reconocer en nuestros orígenes los posibles errores o desajustes que han surgido con el tiempo.

- En primer lugar algo que se manifiesta en esta breve revisión es que la forma no surge de posturas estéticas, sino éticas e incluso religiosas. Los principios de abstracción formal, concretados en el uso de formas básicas y colores primarios, surge en primera instancia de las ideas teosóficas. Evidentemente estos principios concuerdan con las limitaciones tecnológicas de la primera mitad del siglo, así como con las condicionantes económicas imperantes en Alemania entre las dos guerras mundiales, condiciones que se agudizaron al final de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, las ideas religiosas se ven apoyadas por los factores "duros" de la producción y Gropius supo obtener lo mejor de la situación, pues sin perder el ímpetu que da la fe, pudo resolver las cuestiones planteadas por la nueva era.
- Unido a la ideología socialista, podemos enfatizar el carácter moral de las primeras propuestas de la Bauhaus. Sus fundadores, Gropius en especial, no sólo buscaban practicar y enseñar una profesión, sino que veían en esto el

vehículo para transformar al mundo. De hecho es el carácter moral de las propuestas de Gropius, lo que Pevsner enfatiza, no sin admiración:

*Lo que se glorifica en la arquitectura de Gropius es la energía creativa de este mundo en el que vivimos, trabajamos y queremos dominar, un mundo de ciencia y tecnología, de velocidad y peligro, de duras luchas y sin seguridad personal y mientras este sea el mundo y estas sus ambiciones y problemas, el estilo de Gropius y los otros pioneros será válido.<sup>30</sup>*

Independientemente de consideraciones estilísticas o tecnológicas, el espíritu que animaba a los fundadores de la Bauhaus y que persistió hasta su clausura fue el proyecto social: no se buscaba tan solo dar forma a objetos o edificios, no se pretendía alcanzar un nuevo estilo, en realidad el proyecto del movimiento moderno era la sociedad y el estilo era tan sólo un medio y no un fin en sí mismo. Buscaban colaborar en la conformación no sólo de una nueva cultura material, sino de una sociedad distinta, sin duda basada en aspiraciones socialistas, a la vez que se retomaban aspectos de la modernidad<sup>31</sup> que, desde la obra del período del Iluminismo fueron tomados como bandera de los grupos intelectuales de avanzada.

En la frase de Pevsner que hemos citado en el párrafo anterior, encontramos también un elemento para explicar la crisis y eventual declinación de los principios del movimiento moderno. Este autor considera, con razón, que el deseo que animaba a este movimiento era el de dominar al mundo de la ciencia y de la tecnología, de la velocidad y el peligro, aclarando que mientras esas sean las ambiciones de la sociedad, los principios de la Bauhaus permanecerán.

Tal parece que ese mundo ha cambiado. Ahora nos cuestionamos el dominio sobre la naturaleza y planteamos la necesidad no de dominarla, sino de convivir en armonía con ella; la velocidad parece no llevarnos a ningún lado y por tanto ahora cuestionamos esos valores, al igual que la primacía de la ciencia y la tecnología. La sociedad actual busca nuevos valores en la intuición y reconoce en las emociones,

---

<sup>30</sup> Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. p.p. 217-218

<sup>31</sup> Brevemente estos elementos eran: el uso de la razón para dominar a la naturaleza; el desarrollo de satisfactores que den felicidad al hombre; la solidaridad humana; la democracia; la libertad y el establecimiento de normas sociales que ayuden a la coexistencia entre los hombres.

uno de los elementos necesarios en la vida que, sin embargo, el racionalismo extremo negó.

- Como consecuencia lógica de esta situación está la necesidad de plantearse una visión del mundo. Los teóricos del diseño parten para sus propuestas de una cierta imagen sobre la situación social y sobre adonde debe encaminarse su solución. La pregunta que actualmente nos debemos hacer es ¿Cuál es nuestra visión y nuestra orientación?
- Sin duda el curso básico ha dejado una huella sobre la educación del diseño, sin embargo hemos visto que este curso obedecía a objetivos claros, tanto ideológicos como pedagógicos. Tal vez es tiempo de preguntarnos si compartimos esos objetivos o si el curso básico actualmente es tan solo una recolección de principios para romper con el “analfabetismo visual” de la mayoría de los jóvenes que ingresan a las escuelas de diseño.
- Otro aspecto importante es que todos los principios éticos encontraban una propuesta clara en términos de respuesta formal (por ejemplo, la *honestidad* se reflejaba en el uso de los materiales), lo que llevó a la generación de ‘estilos’. Ciertamente ahora sabemos que no se puede encasillar al diseño en el uso de ciertas formas o colores, sin embargo no hemos sido capaces de generar nuevas respuestas que guíen al proyecto. De aquí que ahora muchas de las correcciones que se hacen a los proyectos estudiantiles terminan tan sólo en un ‘busca más...’, pero no podemos decir a los alumnos por donde o que buscar, en espera de que ellos ‘descubran’ aquello que los profesores no pueden verbalizar, pero que intuyen que debe cambiar, más no saben como dirigir a los alumnos en esa búsqueda. Esta es una de las graves disyuntivas que se presentan a la educación actual: estilo o ‘busca más..’
- Con respecto a la teoría parece que hay un punto interesante a debatir ¿Puede haber una teoría del diseño?. Para muchos esta teoría no existe. Tal vez tengan razón si se considera que cualquier teoría debe seguir ciertos cánones, por cierto de corte científico. Sin embargo, históricamente, en el diseño, la ciencia se ha

mezclado con la ideología. Tal vez el diseño debe ser así, tal vez en el campo de la proyectación no es posible ser 'objetivo' en términos científicos, sino que hay que ser propositivo en términos sociales. Y esta debe ser la orientación para nuestra teoría, olvidando los cánones que, si bien son válidos para otras disciplinas, en el diseño carecen de pertinencia.

Existe una tendencia en el movimiento moderno a considerar a los problemas como lo que hoy podríamos llamar 'globales' esto es: universales. En este aspecto cabe hacernos al menos dos preguntas:

- ¿Realmente -como dijo Gropius- para la mayoría de las personas las necesidades de la vida son las mismas? Este planteamiento parece olvidar las particularidades culturales de los usuarios, que son las que valoran y califican a las necesidades y sus soluciones.
- Otra pregunta tiene que ver con las especialidades. En la visión 'globalista' del movimiento moderno, las bases del diseño son las mismas, por esto podían diseñar desde una tipografía hasta un automóvil o un rascacielos, sin embargo las escuelas actuales se enfocan hacia las especialidades del diseño: urbano, arquitectónico, industrial, de mobiliario, gráfico, textil, digital, etc. que se han desarrollado en atención a la 'evolución tecnológica' o el 'progreso'. Si esto es cierto, entonces cabe preguntarse ¿por qué los principios metodológicos son tan similares entre las especializaciones? ¿por qué el curso básico -una vez más- es prácticamente el mismo si en realidad son tan distintas las especialidades? Sobre todo ¿es ésta visión de especialidades es coherente con la realidad de la micro, pequeña y mediana industria de nuestros países? ¿estas especialidades alimentan la creatividad o la limitan? ¿por qué los diseñadores industriales no pueden saber nada sobre medios y los gráficos no pueden proponer soluciones en otras tecnologías que no sean las impresas?

Podríamos seguir con la lista de dudas y preguntas, sin embargo tal parece que todas ellas apuntan hacia una sola dirección: es tiempo de revisar profundamente nuestros puntos de partida, para adecuarlos a los cambios radicales de nuestro fin de

siglo. Esto solo lo podremos lograr con el concurso de todos aquellos comprometidos con el diseño y su docencia. Para esto es importante señalar caminos que ciertamente son complementarios:

- En primera instancia falta un análisis estructural de los diversos modos que ha adquirido la práctica profesional.

En los inicios del diseño industrial, Walter Gropius consideraba que el diseño era solo uno y que las diferencias entre sus aplicaciones era solo una cuestión de complejidad y escala. ¿Sigue siendo esto verdad? ¿Podemos continuar hablando de una sola teoría del diseño? Tal vez sea necesario comenzar por reconocer los límites de una teoría global del diseño, para iniciar el estudio de las particularidades.

- Por otro lado es necesario desarrollar una visión crítica sobre los factores que configuran la forma.

En gran medida nuestros principios teóricos sobre los factores de la configuración formal, fueron formulados por Vitruvio en el siglo I de nuestra era. A la fecha han permanecido casi intocados. En el análisis que hemos realizado en el presente trabajo, a los tres esquemas formulados por Vitruvio<sup>32</sup>, tan solo le añadimos el cuarto esquema (el comercial). ¡Sólo los principios religiosos permanecen inalterados por tanto tiempo!. Ahora se nos impone la necesidad de llevar a cabo un análisis sobre las fuerzas culturales, ideológicas y tecnológicas que generan la Forma y de como esta se relaciona con los fenómenos del consumo.

- Analizar las relaciones del diseño con otras disciplinas relacionadas con la producción.

Una vez más, en el medio del diseño se ha repetido hasta el cansancio que la nuestra es una actividad interdisciplinaria, pero sin marcar límites o establecer parámetros de referencia. ¿Cómo se relaciona nuestra teoría de la forma con la visión de los ingenieros? ¿Cuál es la primacía real de los estudios mercadológicos? ¿Cómo nos debemos relacionar con las ciencias que estudian la cultura? ¿Cómo

---

<sup>32</sup> *Utilitas, Firmitas y Venustas*, equivalentes a los esquemas funcional, tecnológico y expresivo.

abordar los aspectos económicos del diseño? En fin la lista de preguntas puede ser muy amplia. Cada una de ellas señala un camino a ser investigado.

- Es evidente que nuestro medio ambiente se ha deteriorado y que este fenómeno se ha acelerado grandemente en los últimos años.

Parte importante de esta degradación se debe a los procesos industriales relacionados de alguna manera con la producción de objetos y servicios. El diseño aquí tiene un papel que jugar. No basta con especificar materiales reciclables o biodegradables. No es suficiente promocionar el “diseño verde”. Más allá de estas actitudes, es necesario analizar las relaciones entre degradación ambiental y consumo, debemos preguntarnos si es posible pensar en el diseño sustentado como opción para el futuro.

## Una propuesta

En la definición de diseño industrial que Tomás Maldonado elaboró en 1959 y que fue adoptada por el ICSID (*International Council of Societies of Industrial Design*), el énfasis se colocó en la configuración de la forma en tanto que síntesis de múltiples factores, para evidenciar que el factor estético no es la única y tal vez ni la más importante preocupación del diseñador:

*El diseño industrial es la actividad creativa, cuyo objetivo es determinar las cualidades formales de los objetos producidos por la industria. Estas cualidades formales incluyen las características externas, pero son principalmente aquellas relaciones funcionales y estructurales las que convierten a un sistema en una unidad coherente, tanto desde el punto de vista del productor como desde el del usuario. El diseño industrial se extiende para abarcar todos los aspectos del medio ambiente que son condicionados por la producción industrial.<sup>33</sup>*

Esta definición es la más difundida. También corresponde a una visión que se centra en el resultado del proceso de diseño: la forma de un producto.

Por otro lado, H. van den Boom propone que:

---

<sup>33</sup> La definición fue adoptada por ICSID durante el congreso de Venecia, 1961. Ver: Maldonado, Tomás. *El Diseño Industrial Reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*. p.p. 11-19



*El diseño industrial, en su sentido más estricto es un proceso conceptual que transforma la solución de un problema técnico, la profunda, abstracta estructura de un sistema, en una estructura superficial, en una interfase con el usuario ... puede ser considerada, en última instancia como un proceso cognoscitivo para solucionar problemas, tomando en consideración los contextos sociales y culturales<sup>34</sup>*

Es evidente como en esta definición el énfasis se pone en el proceso para resolver problemas y generar interfases con el usuario. Por lo tanto la forma, si bien presente, no es el aspecto central.

Por último, presentamos la propuesta de Alexander Manu para que el ICSID reforme la definición de diseño:

*La disciplina del diseño es la actividad consciente y creativa que combina tecnología y/o materiales con el contexto social, para el propósito de ayudar, satisfacer o modificar el comportamiento humano... la competencia del diseñador se extiende para abarcar las ciencias del comportamiento y la comprensión de la antropología cultural. Las responsabilidades del diseñador se expanden para incluir el rol potencial de las soluciones de diseño en tanto que innovadoras sociales.<sup>35</sup>*

Evidentemente en esta posición el énfasis se pone en los efectos sociales de los productos, en tanto que elementos que ayudan a configurar no solo el medio ambiente físico, sino también el cultural y más aún, el comportamiento de las personas.

En estas definiciones podemos observar tres enfoques, que también son un ejemplo de como va cambiando la concepción que tenemos sobre el diseño:

En la definición de Maldonado, se busca establecer los límites del quehacer del diseñador y por lo tanto se centra en la forma y los aspectos productivos.

Van den Boom, busca aclarar los alcances (y no los límites) del proceso que define a la actividad de diseñar.

---

<sup>34</sup> van den Boom, Holger. *Betrifft: Design*. p. 43-44.

<sup>35</sup> Manu, Alexander. *ICSID Design Definition*. p. 13. Es importante aclarar que esta definición es tan solo una propuesta, en proceso de discusión y análisis y por lo tanto aún no es aceptada oficialmente por el ICSID.

Manu enfatiza los efectos sociales e incluso psicológicos (y por lo tanto el sentido de la forma) así como la responsabilidad ética del diseñador y su necesario actuar interdisciplinario. Asimismo menciona alcances cada vez más amplios.

A pesar de que en apariencia el eje común es la forma, en la visión de Maldonado, esta es un fin, mientras que en las otras dos, es un medio para alcanzar otros objetivos. De este modo, nuestro concepto sobre el diseño se va modificando continuamente. Esto es particularmente evidente a partir de la introducción de las nuevas tecnologías, no sólo en cuanto a elementos productivos, sino en tanto que agentes de transformación social.

A partir del análisis sobre los enfoques anteriormente mencionados, podemos arriesgar una síntesis:

**El diseño se ocupa de configurar las características de sistemas de servicio, así como la forma de los objetos, entendida esta como uno de los más importantes mediadores del hombre con su cultura y su medio ambiente. Sus objetivos y responsabilidades principales son:**

**I). Humanizar las soluciones técnicas que se dan a las necesidades de la sociedad, para así alcanzar mayores niveles en el estado de la calidad de vida de los usuarios, considerando las limitaciones y objetivos tecnológicos y comerciales.**

**II). Promover la sustentabilidad de la sociedad en términos de respetar y conservar el medio ambiente y sus recursos.**

**Para alcanzar sus fines, el diseño requiere de la acción simultánea de disciplinas técnicas y humanísticas.**

En esta propuesta buscamos enfatizar algunos aspectos que consideramos centrales al diseño contemporáneo y que pueden ayudar a establecer algunas líneas de estudio:

- **La posibilidad de una teoría unificada del diseño**

La propuesta menciona tan sólo al “diseño”, sin especificar si nos referimos al arquitectónico, industrial, gráfico, textil, etc.

Prácticamente desde el inicio de la civilización, se consideró a la actividad que da forma a los objetos utilitarios, como una sola, ya fuera la arquitectura o la que ahora conocemos como diseño industrial. A principios de este siglo, esta unión entre las profesiones del diseño, fue uno de los pilares de la Bauhaus. En realidad ha sido en las décadas posteriores a la segunda guerra mundial que se empezó a desarrollar una especialización entre estas actividades, sobre todo debido a los problemas técnicos implícitos en la realización de los proyectos.

Así fue necesario, por ejemplo, un especialista en procesos de impresión y lo llamamos diseñador gráfico, al que sabe sobre técnicas de tejido lo llamamos diseñador textil y así sucesivamente.

En este proceso surgieron propuestas para explicar de alguna manera las características de cada especialidad. De esta manera José Villagrán (*Teoría de la Arquitectura*), consideró que la labor del arquitecto era configurar los espacios que sirven de escenario a la vida, por otro lado los diseñadores industriales se identificaron con la visión de Marshall McLuhan (*El medio es el mensaje*) con respecto a que las herramientas son extensiones del hombre. Es innegable que cada una de estas visiones es -en mayor o menor grado- un acierto, sin embargo, a la luz de los cambios recientes, es posible e incluso necesario, proponer otro punto de vista.

Considerar a la arquitectura tan sólo como un escenario, deja de lado su importante presencia en nuestra vida como elemento activo, que modifica, conforma y define muchas de nuestras actividades y formas de ser. La arquitectura, más que un escenario, es uno de los actores en nuestra vida.

Por otro lado, actualmente resulta difícil entender como extensión del hombre a un aparato de fax, a una calculadora electrónica o a un reproductor de CD en un computador.

Si intentamos aplicar estas visiones a otras esferas de la actividad proyectual la situación no mejora: es fácil considerar a la ropa como una extensión de nuestro

cuerpo, pero ¿qué sucede con la tela de una cortina? o con la que aplicamos como tapicería en una silla ¿son extensiones?. De la misma manera, considerar a esas telas tan sólo como escenarios, deja de lado su importancia en tanto que actores reales en nuestras actividades.

Por lo que se refiere al diseño gráfico resulta difícil ver a una logomarca como extensión del hombre (en todo caso es extensión de una empresa) o a un cartel (aunque a veces sea usado como decoración y por tanto se acerque a la visión de escenario) y ¿qué decir del diseño de una revista? ¿es una extensión o tan solo un escenario? el caso se vuelve más complejo si pensamos en el diseño de un *homepage* en la internet.

Ante estas preguntas, proponemos que el diseño es en realidad un elemento de mediación del ser humano, con su cultura y con el medio ambiente.

- **Los objetos como mediación**

En primera instancia es importante resaltar que la configuración de la forma sigue siendo el resultado concreto de la labor del diseñador. Este aspecto no se cuestiona, la intención es enriquecer esta visión marcando el *sentido* de esas formas.

La definición propuesta por Tomás Maldonado, consideraba a la configuración formal como un fin en sí misma. Actualmente nos damos cuenta de la importancia que tiene mencionar para que sirven esas formas. Por otro lado, al enfatizar los aspectos productivos con respecto a los objetos, dejaba fuera procesos de configuración artesanales y a las otras manifestaciones del diseño, facilitando el camino hacia la especialización y por lo tanto imponiendo la necesidad de elaborar teorías específicas. De hecho, constantemente leemos en revistas sobre la necesidad de estructurar una teoría del diseño gráfico, o bien del diseño industrial.

Si entendemos que las formas no son un fin en sí mismas, sino mediaciones, se abre un enorme campo de posibilidades.

Con respecto a la arquitectura, es claro que la configuración de espacios es más un medio que un escenario, y actúa junto con el ser humano para el desarrollo de innumerables actividades y para protegerse de las posibles inclemencias del clima.

De la misma manera, el diseño industrial puede ser entendido como la proyectación de objetos para mediar con el ambiente. Es el caso de una herramienta o de un computador.

El tapiz de una silla es claramente una mediación entre la silla y el usuario. Una cortina, al tamizar la luz y la temperatura, es una mediación con el ambiente. El caso para la ropa es idéntico.

El diseño gráfico también se beneficia de esta posición, pues encaja fácilmente dentro de los medios de comunicación y por lo tanto el aspecto de mediación le es cercano.

Podemos pensar de manera similar en las otras especialidades del diseño.

A todos los ejemplos anteriores podemos añadir el aspecto cultural, pues los objetos no sólo desempeñan un trabajo con respecto al medio ambiente. Su presencia impone una dimensión cultural, las más de las veces de índole comunicativa y por lo tanto de carácter sígnico. Por lo tanto, la mediación de los objetos debe ser entendida en ambas dimensiones: cultural y ambiental.

Es fácil ver como, desde esta perspectiva, es posible englobar los principios teóricos de las distintas disciplinas de la configuración dentro de una sola teoría. Las especialidades se darían en la práctica, sin embargo tal parece que incluso en este aspecto, las barreras tienden a desaparecer.

Actualmente un diseñador genera formas con auxilio de un computador. Al final del proceso, envía un CD y su diseño es reproducido. Este proceso puede aplicarse tanto al diseño gráfico, como al industrial y al textil. En el caso de la arquitectura, el CD es enviado para la producción de los planos o dibujos técnicos que se requieran (este aspecto también puede ser común a las otras “especialidades”) y después es producido conforme a esas especificaciones. En este proceso, la diferencia está en

los conocimientos específicos sobre software y cada vez es más fácil encontrar diseñadores que se mueven fácilmente en *Autocad*, *Freehand*, *Indesign*, *Maya*, o en cualquier otro software.

Cada día es más claro que la importancia del diseño radica en su proceso mental, para imaginar y configurar objetos que sirvan como mediadores del ser humano con su cultura y su medio ambiente.

- **Humanizar soluciones técnicas para incrementar la calidad de vida**

En el trabajo interdisciplinario es importante señalar aquellos aspectos que las diversas disciplinas reunidas pueden aportar. Para el caso del diseño es claro que el elemento de mayor importancia. se encuentra en la humanización de las soluciones técnicas.

Existe una vieja discusión sobre si es necesario establecer especialidades dentro de las disciplinas del diseño, así para el diseño industrial se ha pensado en diseño de mobiliario, de electrodomésticos, de herramientas, etc. En el campo del gráfico se han propuesto especialidades como ilustración, editorial, etc. Para otros campos se han elaborado propuestas similares. Ya hemos mencionado como estas especialidades parecen desaparecer poco a poco, pues las fronteras son cada vez menos definidas. Lo importante, por lo tanto no es definir los límites, sino el corazón mismo de la profesión.

Es claro, a partir del gran peso que se da a ciertas materias en el curriculum de estudios de los diseñadores, que nuestro corazón se encuentra en la síntesis formal, debido a que el diseñador es la persona encargada de integrar en la forma conceptos, requerimientos y limitaciones desde distintos ángulos: costo, segmentos de mercado, tecnologías a emplear, eficiencia esperada, etc. La jerarquía relativa entre estos factores cambia conforme al problema que se esté solucionando.

El propósito de la síntesis formal es la humanización. En su sentido más restrictivo, se entiende por humanización la adaptación de las formas a las características antropométricas y ergonómicas del usuario. En su sentido más amplio se entiende la

humanización de las formas para adecuarlas a las expectativas y deseos tanto psicológicos como culturales de los usuarios. En cualquiera de los dos extremos, el objetivo central es acercar las formas a la condición humana.

Esta humanización, a su vez, tiene por objetivo elevar la calidad de vida. Este es un elemento que surge con mayor fuerza cada día, ante el desencanto producido por el desarrollo y consumo después de la segunda guerra mundial, cuando tan sólo se perseguía “la satisfacción de necesidades”. Muchas de esas necesidades fueron satisfechas, pero a un gran costo. Es de aquí que surge el énfasis en la calidad de vida.

Elevar los niveles de la calidad de vida, no sólo se refiere a tener mejores objetos (más funcionales, duraderos, a un costo accesible, etc.). La calidad de vida también se relaciona directamente con los *valores* de la sociedad y en este sentido el diseño tiene una gran responsabilidad.

Aún faltan investigaciones para determinar los modos en que la cultura material define estilos de vida y promueve valores, sin embargo no hay duda de que este fenómeno acontece cotidianamente. Ante los cambios que se presentan al inicio del siglo XXI, el rescate de valores, por sí sólo, no es un objetivo suficientemente definido, pues algunos deben ser rescatados y otros desechados. Otros más deben ser reformulados. Cualquiera que sea el caso, el diseño es un elemento poderoso para promover algunos de esos valores y el diseñador no puede huir de esa responsabilidad.

Para enfrentarse a esa problemática, es claro que el diseñador debe tener una actitud humanística ante el conocimiento. Por actitud humanística queremos decir:

**Amplia.** Si bien el conocimiento universal, como se buscaba en el Renacimiento, actualmente es inalcanzable, el diseñador debe tener una visión amplia sobre los acontecimientos políticos, sociales y económicos. Sin llegar a ser un especialista, debe entender el camino que está siguiendo la región o país donde se encuentra y la relación de este con el contexto internacional.

**Solidaria.** Implica la responsabilidad de compartir con la sociedad su futuro y de procurar, con una visión crítica, alcanzar aquellos objetivos planteados por la sociedad en su conjunto, responsabilizándose de los resultados de su actuación.

**Ética.** Implica la responsabilidad ante clientes, usuarios y la sociedad en su conjunto, de las formas que se generan. Esta responsabilidad debe basarse en valores universales tales como la tolerancia, el respeto y en general los derechos humanos.

Resumiendo los argumentos anteriores, podemos decir que la humanización no es una visión moralista del tipo de los principios sustentados por Pugin o Adolf Loos, tampoco es tan sólo una obligación que busca la adecuación del diseño con respecto a las reglas de comportamiento social, para no hacer daño a otros. Además de esto, la humanización implica poner los valores humanos por encima de los objetivos (económicos, tecnológicos, etc.) del producto.

- **Promover la sustentabilidad de la civilización en términos de respetar y conservar el medio ambiente y sus recursos**

Para muchas personas, el deterioro de nuestro medio ambiente es uno de los factores que, actualmente, pone en peligro la sobre vivencia del género humano o de la civilización como hasta ahora la hemos conocido. Muchos de los llamados a generar una conciencia en este sentido, se basan en estudios reconocidos y no son sólo expresiones de personas alarmistas. Por el contrario, la dimensión del problema es presentada por científicos e intelectuales de alto prestigio y reconocimiento. El efecto invernadero, la disminución de la capa de ozono, los cambios climatológicos, la contaminación del aire en las grandes ciudades, de los mares en nuestros litorales y la extinción de especies animales, son tan sólo algunas de las manifestaciones de la problemática ambiental.

Más allá de visiones fatalistas o apocalípticas, debemos considerar seriamente muchos de los problemas ambientales, pues los diseñadores, al seleccionar materiales, o proponer procesos de fabricación, tienen una considerable influencia en



este proceso, si bien es claro que el esfuerzo debe ser de la humanidad en su conjunto.

El concepto de “desarrollo sustentable de productos” (DSP), ha surgido recientemente y es distinto de las ideas de “Eco-Design” y de “Diseño para el Medio Ambiente”. De acuerdo con la definición adoptada por la Organización de las Naciones Unidas<sup>36</sup> (ONU), el concepto de desarrollo sustentable es:

*El desarrollo que satisface las necesidades del presente, sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades.*

Asimismo, dentro del marco adoptado por la ONU, se presentan tres conceptos claves para la sustentabilidad:

- El concepto de necesidades, en especial las esenciales para los que menos tienen y a las cuales se les debe dar prioridad máxima.
- Las limitaciones impuestas por el estado actual de la tecnología y de las organizaciones sociales, en relación con la capacidad del medio ambiente para satisfacer las necesidades actuales y futuras.
- El modo como consumimos, pues el consumo es uno de los principales motores para dinamizar la producción y por lo tanto el uso de recursos y materiales. También es importante estudiar los impactos posteriores al consumo, o sea, el desecho de productos, embalajes, etc.

De esta manera, el concepto de desarrollo sustentable de productos considera la intensidad y la optimización de los recursos utilizados para el diseño de productos, mientras desarrolla conceptos de productos dentro de sistemas, que proveen un servicio o función que satisface necesidades humanas. Por tanto es notable que este concepto no se ocupa tan solo de la reciclabilidad o de la utilización de materiales ecológicamente apropiados, pues propone una visión sistémica para la solución de necesidades, alejándose del tratamiento de objetos individuales.

---

<sup>36</sup> Jansen, Maaïke. *Influences Upon Sustainable Product Development in the Developing World*. p. 3

Evidentemente esta visión implica un cambio radical en nuestra manera de entender y actuar en el campo del diseño de productos. Podemos mencionar algunos ejemplos:

- Por un lado existe la necesidad de desarrollar una actitud y un pensamiento sistémico.
- En el caso de la problemática ambiental, debe reflejarse la tan mencionada globalización, que normalmente es considerada únicamente desde la perspectiva comercial. La problemática ambiental, si bien puede sentirse con mayor fuerza en alguna región geográfica, en realidad es mundial.
- Entre los aspectos importantes se deben considerar los distintos aspectos del consumo, pues este es uno de los eslabones principales en esta problemática.
- Muy probablemente las cuestiones ambientales obliguen a una revisión de nuestros conceptos de necesidad, satisfactor y calidad de vida.
- El proceso de diseño deberá abarcar no sólo los aspectos tradicionales del “briefing” o definición del problema específico, sino que se extenderá a contemplar el ciclo de vida completo de un producto, desde los recursos para su fabricación, hasta su desecho, reciclaje o reutilización.

Estos criterios nos llevan a pensar que la problemática ambiental será, sin duda, uno de los factores más fuertes en la remodelación de los paradigmas del diseño en el futuro.

- **Solución interdisciplinaria**

Este aspecto es una conclusión evidente ante lo que hemos expuesto. La complejidad de los problemas demanda la acción simultánea de diversos especialistas. La cantidad de personas involucradas dependerá de cada problema específico.

La interdisciplina demanda nuevos métodos de trabajo, que por cierto deberán ser distintos de los métodos lineales planteados en el pasado, pero sobre todo demanda

una conciencia clara de lo que cada disciplina puede y debe aportar. Parece un juego de palabras, pero la interdisciplina implica, en primera instancia la existencia de disciplinas. La implicación de esta afirmación es que debemos hacer un esfuerzo por desarrollar una teoría sólida del diseño, pues este es un prerrequisito para formar una disciplina.

De frente a los rápidos cambios que se están dando, la magnitud de los problemas y su novedad, la teoría del diseño deberá concentrarse en su centro, no en sus límites y explicar ese centro desde diversas visiones. Deberá incluir no sólo los aspectos relativos al manejo y desarrollo de formas, sino comprender los efectos de estas en la cultura y nuestro medio ambiente.

Esta descripción sobre los aspectos en que se basa nuestra propuesta para definir los objetivos y modos de enfocar el diseño es tan sólo un inicio. Falta mucho por desarrollar. Cada uno de los aspectos mencionados debe dar pie a un desarrollo desde la teoría.

Evidentemente la tarea que se nos presenta es demasiado amplia para ser abordada por una sola persona en un solo texto. Actualmente podemos percibir en la sociedad en general tres preocupaciones, que sin duda en el futuro serán vitales para el diseño: **ética** y **calidad de vida** dentro del marco de un **desarrollo sustentable**.

Tal vez en estos aspectos encontremos suficiente material para iniciar una reflexión seria sobre nuestra disciplina: de donde venimos y a donde queremos ir.

# **BIBLIOGRAFÍA**

## Introducción

Bacon, Francis. *Two Books of Proficiency and Advancement of Learning* (1605). Citado en: Hall, A.R. *The Revolution in Science. 1500-1750*. Longman. Londres. 1983.

Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. A.M.S. Press. Nueva York. 1980.

Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*. New York Graphic Society. Nueva York. 1987.

Diderot, Denis. *Recueil de planches sur les sciences, les arts liberaux et les arts mechaniques*. Dover Publications. Nueva York. 1959.

Diderot, Denis. *Artículos políticos de la Enciclopedia*. Editorial Tecnos. Madrid. 1986.

Dyce William, publicado en el *Journal of Design*. 1853. Citado en Heskett, John. *Industrial Design*. Thames and Hudson. Londres. 1980.

Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thoughts and Influence*. The University of Wisconsin Press. Londres. 1973.

Gloag, J. *Victorian Taste: Some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820-1900*. David & Charles. Londres. 1972.

Habermas, Jürgen. *La modernidad, un proyecto incompleto*. En Casullo, N. (comp.) *El debate modernidad/posmodernidad*. Ediciones El Cielo por Asalto. Buenos Aires. 1993.

Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. Journal of Design History. Vol. 4. No. 4. 1991.

Jung, Kurt. *Denis Diderot. Textos para una estética literaria*. Editorial universitaria. Santiago de Chile. 1972.

Kuhn, T. S. *Comment On The Relations of Science and Art en The Essential Tension*. University of Chicago Press. 1977.

Sembach, Klaus-Jürgen. *Modernismo*. Benedikt Taschen. Bonn. 1991.

Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain*. Design Issues. MIT Press. Vol. VI. No. 2. 1990.

Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. Nueva Alianza Editorial. Madrid. 1982

Skalir, L. *The Sociology of Progress*. Routledge and Kegan. Londres. 1970.

Stanton, P. *Pugin: Principles of Design versus Revivalism*. Journal of Architectural Historians. Vol. XIII. Octubre 1954

Stuart Mill, John. *El utilitarismo*. Alianza Editorial. Madrid. 1987.

Villoro, Luis. *Filosofía para un fin de época*. Nexos. México. Mayo 1993.

Warncke, Carsten-Peter. *De Stijl*. Benedikt Taschen. Bonn. 1993.

Whitford, Frank. *Bauhaus*. Thames and Hudson. Londres. 1991.

### **El diseño y la moral. A.W.N. Pugin**

Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. A.M.S. Press. Nueva York. 1934.

Clark, Kenneth. *The Gothic Revival*. Thames and Hudson. Nueva York. 1962.

Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence*. The University of Wisconsin Press. Londres. 1973.

Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*. Volúmenes 1 y 2. Alianza Editorial. Madrid. 1990.

Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977.

Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. Trefoil Publications Ltd. Londres. 1971.

Risebero, Bill. *La Arquitectura y el diseño modernos. Una historia alternativa*. Hermann Blume. Madrid. 1982.

Sparke, Penny. *Diseño. Historia en imágenes*. Hermann Blume Editores. Madrid. 1987.

Sparke, Penny. *Design in Context*. Chartwell Books. Nueva Jersey. 1987.

Stanton, P. *Pugin: Principles of Design versus Revivalism*. Journal of Architectural Historians. Vol. XIII. Octubre 1954.

Watkin, David. *Moral y arquitectura*. Tusquet Editores. Barcelona. 1981.

Wills, Geoffrey. *El mueble. Historia, diseño, tipos y estilos*. Editorial Grijalbo. Barcelona. 1985.

### **El diseño y la ética. John Ruskin**

Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1994.

Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. A.M.S. Press. Nueva York. 1976.

Clark, Kenneth. *The Gothic Revival*. Thames & Hudson. Nueva York. 1962.

Clark, Kenneth. *Ruskin Today*. Penguin Books. Middlesex. 1967.

- Cook, E.T. (ed) *John Ruskin, The Works*. Library Edition. Londres. 1912.
- Garrigan, Kristine. *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence*. The University of Wisconsin Press. Londres. 1973.
- Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. Allworth Press. Nueva York. 2003.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1974.
- Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. Journal of Design History. Vol. 4. No. 4. 1991.
- Jervis, Simon. *Art & Design in Europe and America 1800-1900*. E. P. Dutton. Nueva York. 1987.
- Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*. Alianza Editorial. Madrid. 1990.
- Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura contemporánea*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977.
- Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. Trefoil Publications Ltd. Londres. 1971.
- Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. Thames and Hudson. Londres. 1986.
- Rudolph, Paul. *The Six Determinants of Architectural Form*. Architectural Record. No. 120. Octubre 1956.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ediciones Coyoacán. México. 1994.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*. Thames and Hudson. Nueva York. 1999.
- Wright, Frank Lloyd. *An Autobiography*. Thames and Hudson. Nueva York. 1943.
- Wright, John Lloyd. *My Father Who is on Earth*. Thames and Hudson. Nueva York. 1946.
- Wright, Frank Lloyd. *A Testament*. Thames and Hudson. Nueva York. 1957.

### **El diseño y la sociedad. William Morris**

- Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the 19th Century in Germany, England and France*. A.M.S. Press. Nueva York. 1976.
- Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. Allworth Press. Nueva York. 2003.
- Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. Alianza Editorial. Madrid. 1985.
- Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1980.
- Morris, William. *Noticias de ninguna parte*. Editorial Hacer. Barcelona. 1981.

- Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. Editorial arte y literatura. La Habana. 1985.
- Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. Trefoil Publications Ltd. Londres. 1990.
- Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. Thames and Hudson. Londres. 1986.
- Selle, Gert. *Ideología y Utopía del Diseño*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1973.

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

- Bell, Quentin. *The Schools of Design*. Routledge and Paul. Londres. 1963.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire*. New Left Books. Londres. 1969.
- Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*. New York Graphic Society. Nueva York. 1987.
- Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
- Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Editorial Científico-Médica. Barcelona. 1958.
- Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. Allworth Press. Nueva York. 2003.
- Heskett, John. *Industrial Design*. Thames and Hudson Ltd. Londres. 1980.
- Irwin, David. *Art Versus Design: The Debate 1760-1860*. Journal of Design History. Vol. 4. No. 4. 1991.
- Jerves, Simon. *Art & Design in Europe and America. 1800-1900*. Victoria and Albert Museum. Londres. 1987.
- Manieri, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977.
- Naylor, Gillian. *The Arts and Crafts Movement*. Trefoil Publications Ltd. Londres. 1990.
- Schmiechen, James. *Reconsidering the Factory, Art-Labour and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain*. Journal of Design History. Vol. VI. No. 2. 1990.
- Selle, Gert. *Ideología y utopía del diseño*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1973.
- Sparke, Penny. *Design in Context*. Chartwell Books. Nueva Jersey. 1987.
- Sparke, Penny. *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*. Harper & Row Publishers. Nueva York. 1987.
- Trager, James. *The People's Chronology*. Henry Holt & Co. Nueva York. 1999.
- Turpin, John. *The School of Design in Victorian Dublin*. Journal of Design History. Vol. 2. No. 2. 1988.



Pevsner, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. Thames and Hudson. Londres. 1986.

Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno*. Ediciones infinito. Buenos Aires. 1977.

Pulos, Arthur. *American Design Ethic*. MIT Press. Cambridge. 1983.

Rifkin, Adrian. *Success Disavowed: The Schools of Design in mid-nineteenth Century Britain*. Journal of Design History. Vol. 1. No. 2. 1988.

Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. Alianza Editorial. Madrid. 1982.

Trager, James. *The People's Chronology*. Henry Holt & Co. Nueva York. 2001.

Wornum, R. N. *The Exhibition as an Essay in Taste. The Illustrated Catalogue of The Great Exhibition of the Industry of all Nations*. Dover Publications. Nueva York. 1969.

*Record Keeper Henry Cole, Queen Victoria's Husband Prince Albert and the Duke of Devonshire's Gardener*. En <http://www.cyberstation.net/hf/cp/cap.html> Consultada el 30 de agosto de 2000.

### **El sistema americano de producción. Sus orígenes**

Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*. New York Graphic Society Books. Nueva York. 1987.

Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. Allworth Press. Nueva York. 2003.

Habakkuk, H. *American and British Technology in the Nineteenth Century*. MIT Press. Cambridge. 1962.

Heskett, John. *Breve Historia del Diseño Industrial*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1985.

Hounsell, D. *From the American System to Mass Production*. The John Hopkins University Press. Baltimore. 1985.

Jervis, Simon. *Art & Design in Europe and America 1800-1900*. E. P. Dutton. Nueva York. 1987.

Kransberg, M. y Davenport, W. (eds.) *Tecnología y Cultura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

Pulos, Arthur. *American Design Ethic*. MIT Press. Massachusetts. 1983.

Pulos, Arthur. *The American Design Adventure*. MIT Press. Massachusetts. 1988.

Rosenberg, N. *The American System of Manufacturing*. Edinburgh University Press. Edinburgo. 1969.

Rae, J. B. *The American Automobile: A Brief History*. University of Chicago Press. Chicago. 1965.

Sparke, Penny. *Design in Context*. Chartwell Books Inc. Nueva Jersey. 1987.

Sparke, Penny. *An Introduction to Design And Culture in the Twentieth Century*. Harper & Row Publishers, Nueva York. 1986.

Woodbury, Robert. *The Legend of Eli Whitney and Interchangeable Parts*. MIT Press. Massachusetts. 1964.

### **El sistema americano de producción. Su desarrollo**

Collins, Michael. *Towards Post-Modernism*. New York Graphic Society Books. Nueva York. 1987.

Giedion, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. Allworth Press. Nueva York. 2003.

Habakkuk, H. *American and British Technology in the Nineteenth Century*. MIT Press. Cambridge. 1962.

Heskett, John. *Breve Historia del Diseño Industrial*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1985.

Jervis, Simon. *Art & Design in Europe and America 1800-1900*. E. P. Dutton. Nueva York. 1987.

Pulos, Arthur. *American Design Ethic*. MIT Press. Massachusetts. 1983.

Pulos, Arthur. *The American Design Adventure*. MIT Press. Massachusetts. 1988

Rae, J. B. *The American Automobile: A Brief History*. University of Chicago Press. Chicago. 1965.

Sparke, Penny. *Design in Context*. Chartwell Books Inc. Nueva Jersey. 1987.

Sparke, Penny. *An Introduction to Design And Culture in the Twentieth Century*. Harper & Row Publishers, Nueva York. 1986.

### **Hacia la unión de industria y arte. El Deutsche Werkbund: Muthesius, Van de Velde y Behrens**

Bayley, Stephen. *The Conran Directory of Design*. Villard Books. Nueva York. 1985.

Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. Open University Press. Londres. 1975.

Borsi, F. y König, G. *Arquitectura expresionista*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1975.

Botero, Bianca. *La cultura del 900*. Editorial Siglo XXI. México. 1985.

Campbell, Joan. *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton University Press. Nueva Jersey. 1978.

Casullo, Nicolás. *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1991.

Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. Allworth Press. Nueva York. 2003.

Heinz, F. y Burkhardt, F. *Producto, forma, historia. 150 años de diseño alemán*. Catálogo de la exposición en el museo de arte moderno. Ciudad de México. 1990.

Heskett, John. *Breve Historia del Diseño Industrial*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1985.

Heskett, John. *German Design. 1870-1918*. Taplinger Publishing Co. Nueva York. 1986.

Jürgen Sembach, Klaus. *Henry van de Velde*. Rizzoli Publishers. Nueva York. 1989.

Maldonado Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1981.

Münz, Ludwig. *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*. Princeton University Press. Nueva Jersey. 1966.

Muthesius, Hermann. *The Meaning of the Arts and Crafts*. Conferencia dictada en 1907, publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. Open University Press. Londres. 1975.

Muthesius, Hermann. *Where Do We Stand?* Conferencia dictada en 1911. Publicada en: Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. Open University Press. Londres. 1975.

Muthesius, Hermann. *The Problem of Form in Engineering*. (1913). Publicada en Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. Open University Press. Londres. 1975.

Muthesius, Hermann. *The Future of German Form*. (1915). Publicado en Benton, Tim. *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. Open University Press. Londres. 1975.

Posener, Julius: *Hermann Muthesius*. Die Baugilde. Vol. XIII. No. 21. 1931

Schmutzler, Robert. *El Modernismo*. Alianza Editorial. Madrid. 1982.

Sparke, Penny. *Design in Context*. Chartwell Books Inc. Nueva Jersey. 1987.

### **Industria, razón y arte. Walter Gropius y la Bauhaus**

Argan, Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires.

Baljeu, Joost. *Theo Van Doesburg*. Macmillan Publishing Co. Nueva York. 1974.

Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. *Bauhaus 1919-1928*. MIT Press. Boston. 1956.

- Benévolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1994.
- Benton, Timothy (Comp). *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design. 1890-1939*. Crosby Lockwood Staples. Londres. 1975.
- Clark, Kenneth. *Ruskin Today*. Penguin Books. Middlesex. 1967.
- Gorman, Carma. *The Industrial Design Reader*. Allworth Press. Nueva York. 2003.
- Gropius, Walter. *Alcances de la Arquitectura Integral*. Ediciones La Isla. Buenos Aires. 1977.
- Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Ediciones Coyoacán. México. 1994.
- Keegan, Susanne. *Alma Mahler*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Kühnl, Reinhard. *La república de Weimar*. Edicions Alfons el Magnanim. Valencia. 1991.
- Maldonado, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1993.
- Meyer, Hannes. *Bauhaus-Dessau: 1927-1930. Experiencias de una educación politécnica*. Revista Edificación. No. 34. México, D.F. Julio-Septiembre, 1940.
- Morris, William. *Arte y sociedad industrial*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. 1985.
- Morris, William. *Como me hice socialista*, publicado en: *Arte y sociedad industrial*.. Editorial Arte y Literatura. La Habana. 1985.
- Neumann, Eckhard. *Bauhaus and Bauhaus People*. Rizzoli Publishers. Nueva York. 1970.
- Ott, Randall. *Mies, Politics and the Bauhaus Closure*. Página en Internet: <http://www.tulane.edu/~swacsa/papers/7.htm>. Consultada el 21 de agosto de 2000.
- Perelló, Antonia. *Las claves de la Bauhaus*. Editorial Planeta. Barcelona. 1990.
- Pevsner, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1982.
- Slaughter, Barbara. *Former Bauhaus Student to Speak in Sheffield and Liverpool*. [http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23\\_prn.shtml](http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23_prn.shtml). World Socialist Web Site. Consultada el 10 de agosto de 2000.
- Struve, W. *Elites Against democracy. Leadership ideals in burgeois political thought in Germany 1890-1933*. Princeton. 1973.
- Whitford, Frank. *Bauhaus*. Thames and Hudson. Londres. 1991.
- Wingler, Hans. *The Bauhaus*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 1969.
- Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. MIT Press. Boston. 1979.
- Wingler, Hans. *Las Escuelas de Arte de Vanguardia, 1900-1933*. Taurus Ediciones. Madrid. 1980.

[http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23\\_prn.shtml](http://www.wsws.org/articles/1999/nov1999/bau-n23_prn.shtml). Consultado el 10 de abril. 2001.

## Conclusiones y propuestas

Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI Editores. México. 1979.

Cattermole, Pierluigi. *La ruta incierta del diseño*. En Martínez, José (coord.). *La polémica de la Posmodernidad*. Ediciones Libertarias. Madrid. 1986.

Chaves, Norberto. *Ideología y discurso del diseño*. ON Revista de diseño. No. 15. Madrid. Primavera. 1988.

Echeverría, Bolívar. *Valor de uso y utopía*. Editorial siglo XXI. México. 1998.

Echeverría, Bolívar. *Definición de cultura*. Fondo de Cultura Económica. México. 2010.

Jansen, Maaïke. *Influences Upon Sustainable Product Development in the Developing World*. United Nations Environment Programme. Working Group on Sustainable Product Development (UNEP-WG-SPD). Amsterdam. 1995.

Jencks, Charles. *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1992.

Kuhn, T. S. (2004) *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de cultura económica. México.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Red Editorial Iberoamericana. México. 1989.

Maldonado, Tomás. *El Diseño Industrial Reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1994.

Manu, Alexander. *ICSID Design Definition*. ICSID Executive Board Report, 1993-1995. September. 1995. p. 13.

Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2005.

Norberg-Schulz, Christian. *Principles of Modern Architecture*. Andreas Papadakis Publishers. Londres. 2000.

Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. Ediciones Infinito. Buenos Aires. 1977.

Solís, Lucía. *El pensamiento complejo*. [www.pensamientocomplejo.com.ar](http://www.pensamientocomplejo.com.ar) (consultada julio 2010)

van den Boom, Holger. *Betrifft: Design*. Verlag und Datenbank. Weimar. 1994.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Gedisa editorial. Barcelona. 1994.

Whiteley, Nigel. *Design History or Design Studies?*. Design Issues. Vol. 11. No. 1. 1995.

Wingler, Hans. *The Bauhaus*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 1969.

Wingler, Hans. *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Chicago*. MIT Press. Boston. 1979.  
<http://www.designcouncil.org.uk> . Consultado el 2 de diciembre de 2008.